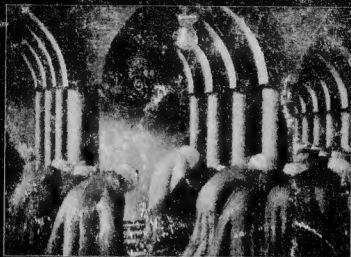


آفاق الفن التشكيلي



محمود سعيد

إعداد / د. مصطفى الزراز



الهيئة العامة لقصور الثقافة

محمود سعيد

١٨٩٧ - ١٩٩٧

تقديم: د. مصطفى الرزاز

أفاق الفن التشكيلي

**الفنان
الرائد
محمود سعيد**

تقديم
د. مصطفى الرزاز

رئيس مجلس الإدارة

د. مصطفى الرزاز

رئيس التحرير

د. مصطفى عبد العاطي

الإشراف الفني

د. محمود عبد العاطي

مستشارو التحرير

أحمد فؤاد سليم

د. محمود عبد الله

د. محمود عبد العاطي

مدير التحرير

د. أحمد عبد الكريم



دراسة بالقلم الرصاص للشَّانِ محمود سعيد

مقدمة

محمود سعيد فى ذكرى ميلاده المئوى

الرجل - الموقف - الدور

عندما تسأل البعض أمام محمد محمود خليل بك، صاحب البصيرة الثاقبة والمجموعة الفنية النادرة: «لماذا لا تضم مجموعتك أعمالاً للفنانين المصريين؟» قال:

«أسمعت فى يوم ما بفنان مصرى انتحر لأنه فشل فى حل

إحدى المعضلات الفنية؟ أو انتحر فى إحدى الأزمات العاطفية؟»

إن الفن الحقيقى لا يتحقق إلا بتأثير من دافع حيوى كهذا؟

كان ارتباط الإبداع بمثير متأزم وباختبار سيكولوجى قاس شرطاً أساسياً لبلورة

تجربة حقيقية وعدم الوقوف عند حدود التنمية المعلوماتية والمهارية لصناعة الصورة

والتمثال، واتباع القواعد والتقاليد الراسخة، أو حتى التلاعب بالعناصر والتكوينات

والرموز وموضوعات التعبير لإنتاج مجموعات من اللوحات الجميلة، كان مطلوباً عاجلاً

أكثر من ذلك، أن تشتعل جذوة قدرية، لا يختارها الفنان، ولكن يدفع إليها بأقدار

تعتصره وتمزقه، ويتجاوب معها بسجيته وشقائه، ويرسف فى أغلالها كجواز مرور

إلى عالم الإبداع الحق.

وحياة محمود سعيد تمثل نموذجاً درامياً لهذه الحالة النفسية الممزقة بين حياة

الأرستقراطية والجاه والنفوذ - وهو ابن ناظر النظار الباشا رئيس الوزراء،

واختصاص الحقوق، ومهنة القضاء بمتطلباتها المرجعية التى تطوى العاطفة لمصالح

اللوائح، وما تحتويه الأضياف والمستندات من ناحية- وجبه للفن الذى ملك عليه كيانه واستغراقه فى معاشيته، والتعبير عن أبناء الطبقات الكادحة، فى ورعهم، وفى جموحهم الحسى، وفى كفاحهم، وفى انكسارهم، وفى شممهم، فى تأملهم، وفى صخبهم، فى العوالم التى تكتنفهم، الريف، والبحر، والنهر، والمعمار، والصحراء .

كان الفن فى عهده وفى وسطه العائلى خارج قائمة المهن المعتمدة، وكانت عائلته لا ترى فى فنه قيمة، إلا من خلال إطراء الأجانب له.

كان محمود سعيد ينظر من وراء منصة القضاء إلى متهم بالتبديد، وهو يصلى فى ورع يائس، فيخط على أوراق القضية خطوطاً يسجل بها اللحظة التى تلح على ضميره الفنى الذى ينساب من ضمير القاضى، ليتحول إلى أسطورة من أساطير الوجدان المصرى فى لوحة المصلى، وكان يلمح ضوء الشمس يتلألأ على السمك فى أيدي الصيادين فيشع بالضوء كالماس، ويكمن هذه الملح فى خياله وفى وجدانه، وفى حلم المساء وحلم اليقظة يلح عليه، حتى يفرغه؛ بأن يهرع مبكراً إلى سوق السمك يسجل على الواقع ما قرأ فى خياله منذ الإحساس الأول الذى مرّت عليه شهور عديدة، ويدخل فى حُمى إفراغ متواصلة إلى أن ينتهى من رائعته «الصيادين». يرى فى بنات البلد -بملايات اللف والغموض الذى يكتنفهن- ترجمة لشخصيات دستوفسكى الثنائية التى تجمع بين الشيطان والملاك فى جسد واحد.

طوف فى متاحف الفن الكبرى، وعاصر التيارات المارقة للفن الحديث، إلى جانب روائع الكلاسيكية، والواقعية، والرومانتيكية، والتعبيرية، والسيريالية، وتلمذ - مع وجهاء جيله - فى مراسم الأجانب المنتشرة فى الإسكندرية، ولكنه كان مدفوعاً بقوة لبلورة أسلوبه المتفرد، وكأنه يبحث عن حريته المفقدة فى الوسط المحافظ البروتوكولى الجامد، ولزوميات المهنة المحبطة للإحساس لحساب الدور المؤسسى.

أعمال من إبداعه سكونية، وأخرى صاخبة، منها المتفجر فى تعبيريته، والطافح

برمزيته، ومنها البارد الجامد، عوالم عديدة طوف فيها، الشخصوس المحافظة والمنطقة، التكوينات الخيالية التي أحبها أكثر من تكوينات النموذج (الموديل) لإتاحتها مساحة أوسع للخيال والتحرر، والطبيعة التي يمكن أن يترجم في مناظرها تعميمات خالدة، ومن خلال كل ذلك البحر: السكون والصخب، الملوحة والزفارة، السر، والسحر، والشجن، الرعب والأنس، الأسطورة والمأساة، الأمل والقدر، تحت أنواء الموج وعمويل الرياح، البحر الذي يمثل خيط الربط في كل أعماله بصورة أو بأخرى، والذي ظهر بصورة شاعرية موسيقية في تأملات الدكتور نعيم عطية في بحثه القيم المنشور في هذا الكتاب.

لقد أحب محمود سعيد وهو ابن الخاصة، مصر والمصريين، كل المصريين، الكادحين خاصة، مثله في ذلك مثل إبراهيم باشا، ونوبار باشا، ويوسف كمال، وأحمد شوقي، ومحمد فريد، وسعد الخادم، ومحمد ناجي .

لقد أحب المتمردين والمضطهدين من الفنانين : رمسيس يونان - فؤاد كامل - منير كنعان - حسن التلمساني ، فانضم إلى جماعاتهم : (الفن والحرية)، (جانح الرمال)، وشارك في رعاية الفنانين، وفي معاونتهم على مواجهة المرض والفاقة، ودافع عن حقوقهم بإنسانية ومحبة.

~~محمود سعيد~~ ليس رائداً لفن التصوير المصري المعاصر فحسب، إنه نموذج للشخصية المتفجرة، المتفاعلة من مكونات متصادمة، متناقضة، تمرد عليها بأن انتزع نفسه من مهنة العظماء «القضاة» ليتفرغ للفن باقى حياته، فالفن عنده مثل التنكس لا يمكن له أن يحيا بدونه؛

وقد فجر محمود سعيد قضايا كثيرة، في حياته وبعد مماته، مما يدل على خصوصية تجربته وقوة سطوتها، فقد كان أول من يعرض لوحات العُرى في قاعات يؤمها المحافظون من لبسة الطرابيش والياقات المنشأة؛ في تحد غير مسبوق.

وكان فى ذلك فارسا؛ يتوانى فعله بخلع النقاب على يد هدى هانم شغراى، ويدعوى قاسم أمين، ويدعوى التفرنج التى تبناها سلامة موسى، والحرية التى دافع عنها طه حسين، وما نحن فى كليات الفنون فى بلادنا وقد تم حظر استخدام الموديل فى دروس الرسم إذعاناً لهجوم المتطيرين وأعداء الفن، وتلمح منقبات يرتدين القفازات فى قاعات الرسم والنحت، وفى الثمانينيات - بعد رحيله بأكثر من عشرين سنة - اضطر التعليم فى مصر لمصادرة كتاب أعد لطلاب الثانوية عن التلوق الفنى به عدة مئات من الصفحات وإعدام جميع النسخ، وسحب النسخ التى وزعت على الطلاب، لأن حملة صحفية تبناها زمرة من السلفيين، وكان السبب أن بالكتاب لوحة لمحمود سعيد يصور فيها ساعى البريد وعليه اسم (الرسول) فادعى أصحاب الحملة أن الكتاب قد تجاسر وصور الرسول - عليه السلام - بالرغم من أن الصورة تنطق بمحتواها، وأن الرسول تعنى فى اللغة حامل الرسائل، ونشاهد الحيرة والتوتر على المسئولين عن قاعات العرض حينما تصل لوحات بها شيء من العُرَى فى معارض دولية لتعرض فى قاعاتهم، وكأنه ما زال عسيراً على معدة الثقافة؛ وهى تتأهب لدخول القرن الواحد والعشرين، أن تهضم ما هضمته معدة المصريين فى العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن.

محمود سعيد رائد مفجر، صاحب تجربة حقيقية، أشعلها صراع عنيف، وإصرار عنيد، وحساسية شاعرية مرهقة.

نال محمود سعيد من غناية النقاد والكتاب والمنظرين المصريين ما لم يحظ به أى فنان آخر، ربما، باستثناء محمود مختار، وكان أكثر ما كتب عنه فى حياته من نقد ينشر فى الجرائد الإفرنجية، فقد كتب عنه أحمد راسم، إيميه أزار، بدر الدين أبو غازى، حامد سعيد، جبرائيل بقطر، صدقى الجباخجى، رمسيس يونان، فؤاد كامل، عزت مصطفى، نجيم عطية، كمال الملاخ، رشدى اسكندر، سند بسطا، مختار

القطار، صبحى الشارونى، وعز الدين نجيب، تناولوا أعماله من زوايا مختلفة :
تأملية، تحليلية، اجتماعية، رمزية، سياسية، كما كتب عنه من الوجهة الأدبية كل من:
محمد حسين هيكل، مى زيادة، المازنى، العقاد .

وقد تفضل الأستاذ الدكتور نعيم عطية وسمح لنا بإعادة نشر بحثه القيم عن
«محمود سعيد والبحر» فى هذا الكتاب، وهو - كما أشرنا فى المقدمة - بحث عميق به
تأمل شعري، وخيال تحليلي رفيع، وكأنه يحرك الكلمات لتحرك بدورها الأشكال،
ويكرس هذا وذاك إلى لغة الشعر وسلطان البحر.

أما باقى مباحث هذا الكتاب فقد كتبت خصيصاً للاحتفال بالعيد المئوى لميلاد
الفنان العبقري من خلال تكليفات محددة بموضوعات بذاتها لكل منهم.
فى عام ١٩٩٥ أنشأت لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى للثقافة مسابقة
للتقد التحليلي للنقاد والشباب، وقد فاز بالدورة الثانية لهذه المسابقة، التى خصصت
لتحليل إبداعات محمود سعيد، فى عام ١٩٩٦ الشباب المثقف : أمل مصطفى -
عماد أبو زيد- محمود حامد، حيث تقدموا ببحوث قيمة، مما دعى اللجنة للتوصية
بنشر بحوثهم الثلاثة ضمن هذا الكتاب التذكاري.

إن الاحتفال المئوى بميلاد محمود سعيد وما يصحبه من فعاليات لم يكن ممكناً
دون رعاية كريمة من الفنان المبدع فاروق حسنى وزير الثقافة ورئيس المجلس الأعلى
للثقافة، ومن المحرك الثقافى ورجل الفكر الثاقب ورائد من رواد التنوير فى ثقافة
اليوم بمصر والعالم العربى، الأستاذ الدكتور جابر عصفور الأمين العام للمجلس
الأعلى للثقافة.

يكتب صاحب هذه المقدمة عن الأبعاد السيكولوجية والرمزية فى أعمال محمود
سعيد وشخصيته، يتحدث فيها عن المثيرات والمداخل، السمات الشخصية للفنان
وانعكاساتها على مواقفه، والعناصر المؤثرة فى ثقافة محمود سعيد من الشرق

والغرب، من الفن والأدب. ويتحدث عن مصائر إلهامه، وموضوعات تعبيره، والأبعاد الرمزية والنفسية للوحاته، ويعالج موقع المرأة فى فنه، ورموزه التى يقسمها إلى رموز سكونية وأخرى دينامية، ورموز الحجر والحيوان والدائرة فى أعماله، كما يتحدث عن علاقة محمود سعيد بالمكان كمثير متفاعل ومهيمن على وعيه الجمالى.

ويكتب د. رمزى مصطفى عن الرؤية الحسية والروحية عن الفنان محمود سعيد فى قراءة تأملية صوفية لأعماله من خلال غلالة شفاقة روحانية تتسم بالشاعرية.

ويكتب ثروت ألبحر تأملات من نوع آخر حول شخصية وأعمال محمود سعيد، فى قراءة تأملية صوفية لأعماله من خلال غلالة شفاقة روحانية تتسم بالشاعرية.

ويكتب الدكتور محمد سالم عن النور المحورى لمحمود سعيد بين الزواد، وقيم فنه أمام قيم فنائى جيله.

أما الدكتور رضا عبد السلام فيكتب عن نماذج رآها مجسدة لتأثير محمود سعيد فى فن التصوير المصرى .

ويكتب د. فاروق وهبة عن الموقع الثقافى للإسكندرية وأثر ذلك على محمود سعيد، ويتناول الجذور الثقافية: العلمية، والفلسفية، والمعمارية، والهندسية، والمسرحية، والفنية للمدنيين، ثم يركز على المناخ الثقافى للمدينة فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين لتوضيح الأجواء التى نشأ فيها محمود سعيد بجوانبه المتعددة، ويصف العوالم الشعبية وأحداثها وسكانها وأنشطتهم اليومية، كما يشير إلى انتشار الأجانب بالمدينة واحتفالهم بالفنون الجميلة، ترويجاً ورعاية، وانتشار مراسمهم فيها، ويتعرض للخلفية الأسرية المهنية للفنان، ومنهجه فى تكوين أسلوبه الخاص فى الفن المستوحى من الناس والبحر، ومن ملهاته هاجر وحميده؛ الموديلان اللتان رسمهما محمود سعيد مدى حياته .

ويكتب د. عبد الرحمن النشار عن التحليل المورفولوجى لمختارات من أعمال

محمود سعيد من الوجهة التحليلية لغة البناء التكويني، فيصنف المساحات والعناصر، واتجاهات ومحاور الخطوط، وعوامل الوصف والانتزان والإيقاع في تكويناته، كما يتحدث عن توزيع الإضاءة، وعن التقريب الهندسي لأسس تصميماته. وتكتب أمل مصطفى عن ذات الزاوية بعنوان البناء التكويني في ثلاث من لوحات محمود سعيد، وتعالج الموضوع من خلال ثلاثة محاور هي : وصف وتحليل وتفسير قيمة البناء التكويني، واستخدمت نفس منهج أستاذها عبد الرحمن النشار في التحليل البنائي الوصفي التحليلي الدقيق، واستخدمت منه الشفافات لتحليل قيم توزيع الضوء والدرجات الظلية في اللوحات الثلاث والجوانب الديناميكية والإيقاعية في اللوحات، إلى جانب الاتجاهات العامة والأساس البنائي، وقد اختارت الكاتبة ثلاثة نماذج : أحدها تعتمد على الدائرة كأساس تكويني، والثانية تعتمد على المستطيل، والثالثة تعتمد على الهرم، حتى تجعل من أمثلتها عينة تمثيلية لأنماط التكوين عند الفنان، كما أنها قد حرصت على أن تختار النغمات الثلاثة من أحد محاور الموضوعات التي رسمها الفنان .

ويكتب محمود حامد عن تأملاته في أعمال الفنان، فيقدم تحليلاً للتكوين الثقافي والشخصي لمحمود سعيد، ويقسم محاور اهتماماته الإبداعية إلى : صور شخصية، وعاريات، وعادات وتقاليد شعبية، ومناظر طبيعية ريفية بحرية. ثم يقدم تأملات العميقة في لوحات : «ذات الهفاهف الأسود» ١٩٣٦، «عروس البحر» ١٩٣٣، «العائلة» ١٩٣٥ - ١٩٣٦.

ويكتب عماد أبو زيد عن محمود سعيد : الصمت، البحث عن هوية، فيقدم تحليلاً عميقاً للحياة الثقافية في عصر محمود سعيد من أبطال التنوير والتحرير في الفكر والأدب والفن وموقفهم من التراث من ناحية، وحضارة القرن العشرين الغربية من ناحية أخرى، بحثاً عن الهوية الثقافية اللازمة لشخصية مصر من خلال تفاعل

الثابت المورث من ناحية، وعناصر التغير من ناحية أخرى. ومن خلال تصفية الفكر فى الآثار المشوشة والجامدة، وإيقاظ الفكر من الثبات لتخطى حدود المألوف وتجاوزه إلى إبداع دينامى نقدى، كما يتحدث عن صراع المهنة وميول الفن، ثم يتحدث عن التحولات الأسلوبية فى مراحل فنه، وسمات هذه الأعمال، وأهمها الحلم والصمت، ثم يقوم بتحليل بنائى تأملى للوحات «ذات الثوب الأزرق» ١٩٢٧ و«المدينة» ١٩٣٧.

والكتاب يتواضع حقاً أمام المناسبة : الاحتفال بمرور مائة عام على ميلاد الرائد الفذ، ولكن القيمة الكامنة فى عمق ما جاء به من بحوث تعوض تواضع القطع والطبع، وما إلى ذلك من المسائل التى تتحكم الماديات فى درجتها، والمجلس الأعلى للثقافة ولجنة الفنون التشكيلية به يتقدمان بوافر الشكر والتقدير للمؤلفين: الذين تعمقوا فى تأمل ودراسة وتحليل أعمال الرائد القدير الذى انعكس أثره على معاصريه وعلى الأجيال اللاحقة عليهم إلهاماً واعتزازاً، تمثلاً واقتداءً .

ويعد هذا الكتاب إحدى فعاليات احتفالية لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى للثقافة بالذكرى المئوية لميلاد المصور الرائد محمود سعيد، بداية باعتباره ضيف شرف الدورة السادسة من بينالى القاهرة الدولى فى ديسمبر ١٩٩٦، حيث أقيمت ندوة علمية من ١٩ إلى ٢٠ مايو ١٩٩٧ حول موقع الرجل من عصره وثقافته، وطاقته الإبداعية، وتأثره بالمداخلات الثقافية والبيئية والنفسية التى أحاطت بتكوينه، وتطور تجربته، وتأثيره فى الأجيال المعاصرة له واللاحقة عليه، كمصدر إلهام خصب، وكمثال من التجربة الحقيقية الصادقة التى تحررت من القوالب، وشقت لنفسها منهجاً أصيلاً، وتركت ماثورات خالدة .

وأعد هذا الكتاب للنشر غير أن ظروفًا إدارية ومالية قد حالت دون صدوره فى حينه، بالتوازى مع فعاليات الاحتفالية، وقد تفضل الأستاذ الدكتور جابر عصفور أمين عام المجلس الأعلى للثقافة بالموافقة على أن ينشر ضمن سلسلة (أفاق الفن

التشكيلي) لتعميم الفائدة، فله جزيل الشكر والاحترام.

وهذا الاحتفال بفعالياته المتعددة يدين بالفضل إلى الرعاية الكريمة من رئيس وأمين عام وقيادات المجلس الأعلى للثقافة، كما يشرفني أن أتقدم بخالص الشكر والامتنان إلى أعضاء لجنة الفنون التشكيلية الذين ساندوا هذه الاحتفالية بكل حماس وعطاء، والأساتذة : الدكتور محمد طه حسين، وأحمد فؤاد سليم، وكمال الجويلي، لتحكيم مسابقة النقاد الفنانين الشباب، التي أثمرت ثلاثة من البحوث القيمة في هذا الكتاب، واللجنة العليا لبيئنا إلى القاهرة الدولي السادس للموافقة على تكريم الفنان محمود سعيد بتوصية من اللجنة، والأستاذ الدكتور أحمد نوار، والأستاذ ثروت البحر، على التفضل بإقامة المعرض التذكاري لأعمال الفنان لمصاحبة النوبة العلمية، كما أتوجه بالشكر للمسؤولين في هيئة البريد ومصلحة سك العملة على التكرم بإصدار طابع بريد وعملة تذكاريين عن الفنان الراحل محمود سعيد.

د / مصطفى الرواز

الدور المحورى لمحمود سعيد بين جيل الرواد

د. محمد سالم

«إلى جانب النشأة والبيئة والعوامل الذاتية والموهبة الفردية.. هناك الفلك الواسع الذى يدور فيه النجم، وهو ما تحدده ظروف العصر وبواعيه ومثراته». فكيف كان يبدو ذلك الفلك المصرى الذى دار فيه محمود سعيد وأبناء جيله، من رواد الحركة التشكيلية المصرية أوائل القرن الحالى؟ .

بالنظرة السريعة والتناول الموجز الذى يقتضيه المقام يمكن رصد اتجاهات أساسية حدد حركة الشريحة العليا من المجتمع المصرى، التى تجمع أهل الحكم والسياسة والفكر والفن، هذا الاتجاه الأساسى يتنازع التوجه نحو الثقافة والحضارة الغربية من ناحية، والتشبث بمقومات الهوية المحلية من ناحية أخرى .

نحو ثقافة أوروبية:

كان لهذا التوجه جذوره الممتدة فى القرن الماضى فى أعقاب الحملة الفرنسية، وكانت كلمات الشيخ حسن العطار «إن بلاننا لا بد أن تتغير أحوالها، ويتجدد بها من المعارف ما ليس فيها» بمثابة الدعوة الفكرية والنظرية للتغيير، والقيام من حالة القعود التى أصابت مصر لقرون، وكانت محاولة محمد على تأسيس دولة حديثة هى محاولة فى الخروج بهذه الدعوة من حيز النظر إلى حيز العمل، الذى تطلب إنشاء

مدارس للحرب والهندسة والطب والفنون والصنائع، كما تطلب إرسال البعثات إلى أوروبا، و التي ضمت - فيمن ضمت - رفاعة الطهطاوى بدوره المؤثر فى الثقافة المصرية الحديثة.

وتابع إسماعيل نور محمد على، فقد كان يطمح فى أن يجعل من مصر قطعة من أوروبا، وبغض النظر عما انتهى إليه هذا الطموح المأساوى من احتلال مصر أيام توفيق.. إلا أنه أعاد الحياة لمدارس أغلقت، وعاود إرسال المبعوثين لأوروبا، وأنشأ مدارس جديدة؛ لعل أهمها دار العلوم، وأذن لعل مبارك فى إنشاء «الكتبخانة الخديوية» ليضاهى بها «كتبخانة مدينة باريس»، وكانت محصلة ذلك انحسار الثقافة التركية والملوكية لتفسح المجال أمام تلك الثقافية الجديدة الوافدة منذ سنوات الحملة الفرنسية، وتجتمع عدة عوامل لتسرع بمصر فى حركتها تجاه أوروبا، ويتم ذلك التحول الواضح فى شكل الحياة الثقافية فى مصر مع بدايات القرن الحالى. فدعوة قاسم أمين لتحرير المرأة، وإنشاء الجامعة المصرية، وتكوين الأحزاب السياسية، وانفجار ثورة ١٩١٩.. كان نتاجاً طبيعياً لهذا التحول الذى بدأ فى مصر منذ أوائل القرن الحاضى.

وكان الفنان التشكيلى واحداً من أوجه التحضر الغربى الذى وفد إلى مصر بدعوة من محمد على وتشجيع إسماعيل من بعده، وتابع خديويو الأسرة المالكة وأماؤها والمقربون منهم، من أرستقراطية الباشوات والأعيان، هذا التقليد فى رعاية هذا المظهر الأوروبى من مظاهر التحضر والاهتمام به، «فيقام الصالون الأول للفن التشكيلى تحت رعاية الخديوى، ويشارك «البرنس محمد على» فى ١٨٩٧ «برسوم حسنة» ويكون من الطبيعى أن تفتتح مدرسة للفنون الجميلة أوائل القرن الحالى.

ويظهر جيل المثقفين المتحمسين، أو المتأثرين على الأقل بالثقافة الأوروبية، ويتأثير الدعوة الإصلاحية فى المجتمع المصرى عقب فشل الثورة العربية، فإن الفن

التشكيلي يأخذ نصيبه من الاهتمام به والدعوة إليه ومحاولة تقريبه للأذهان. هذا الاهتمام لم يتعد الفرجة والدهشة عند الجبرتي عندما شاهد تصاوير رسامي الحملة الفرنسية، أو عند الشيخ رفاعه عندما زار «خزائن المستحفظات» في باريس.. لكنه عند قاسم أمين كان دعوة لبعث الفنون «التي ترمى جميعها على اختلاف موضوعاتها إلى غاية واحدة.. هي تربية النفس على حب الجمال والكمال، فإهمالها هو نقص في تهذيب الحواس والشعور» ودعوة أكثر تخصيصاً للفن التشكيلي عند الشيخ محمد عبده عندما عقد مقارنته المعروفة بين الرسم والشعر» فالرسم ضرب من الشعر الذي يرى ولا يسمع، والشعر ضرب من الرسم الذي يسمع ولا يرى»^(١)، وعندما ارتفعت أصوات القائلين بتحريم هذه الفنون التشكيلية تصدى لهم بقواته الماثورة : «إن الرسام قد رسم، والفائدة محققة لا نزاع فيها، ومعنى العبادة أو تعظيم التمثال أو الصورة قد محى من الأذهان، وبالجمله يغلب على ظني أن الشريعة الإسلامية أبعد من أن تحرم وسيلة من أفضل وسائل العلم بعد أن تحقق أنه لا خطر فيها على الدين لا من وجهة القصيدة ولا من وجهة العمل»^(٢).

اندفع فنانون الرعيل الأول في هذا التيار الساعى نحو الثقافة الغربية ليدرس كل منهم بطريقته، بعضهم التحق بمدرسة الفنون الجميلة (مختار، أحمد صبرى، محمد حسن، يوسف كامل، وراغب عياد وآخرون) والبعض الآخر درس الفن دراسة حرة (محمود سعيد ومحمد ناجي).

البحث عن الهوية :

فى الوقت الذى كانت تتجه فيه الأنظار نحو أوروبا كمثال ونموذج للتقدم والتحضر، كان هناك تيار آخر ينمو باضطراد، يلزم هذا التوجه، قوامه البحث عن الهوية المصرية وتأكيد مقوماتها فى الفكر والفن والحياة .

عن هذا التيار يذكر الدكتور لويس عوض أن زمن الحملة الفرنسية شهد بداية الشعور بالقومية المصرية، ثم تبلور هذا الشعور ليصبح عند رفاة الطهطاوى وتلاميذه تياراً فكرياً واضحاً قوامه الاعتزاز الوطنى وتمجيد التراث والحضارة المصرية، هذا الشعور القومى ينتقل عند عرابى وصحبه إلى مرحلة أخرى، فقد كانوا حريصين على إلحاق صفة «المصرى» بأسمائهم اعتزازاً منهم بمصريتهم، وأصبحت عبارة «مصر للمصريين» شعار القومية المصرية. وبلغ الشعور القومى ذروته أثناء ثورة ١٩١٩ التى لم تكن مجرد ثورة فى وجه الاحتلال، بل كانت تهدف لبلوغ السيادة القومية، وتعظم منذ تلك المرحلة الاعتزاز بالقومية المصرية، واتخذ له أشكالاً عديدة فى السياسة والاقتصادية والفن والحياة اليومية، حيث أنشئت الجامعة وبناك مصر، واتخذ المصريون لمنشأتهم أسماء تؤكد اعتزازهم بتراثهم وبمصريتهم «مسرح رمسيس» و«استوديو الأهرام» وشيوع أسماء أمون وإيزيس ورمسيس وغيرها فى الحياة اليومية. وتتردد أصداء هذا التوجه فى كلمات شوقى «تحرك أبا الهول هذا الزمان تحرك ما فيه حتى الحجر»، وفى نشيد سيد درويش «قوم يا مصري.. مصر دايماً بتناديك».. وفى قصة «زينب» وتاريخ الآلهة المصرية القديمة» لجمال حمدان «عودة الروح» تتشكل فى وجدان توفيق الحكيم فى إطار هذا النداء الرمزي.. «انهض، انهض يا أوزريس، أنا ولدك حورس، جننت أعيد إليك الحياة، لم يزل لك قلبك الحقيقى.. قلبك الماضى»^(٣).

الرعييل الأول وتأكيد الهوية:

هذا هو الفلك العام الذى دار فيه محمود سعيد وأبناء جيله من الفنانين والأدباء والمفكرين الذين تبلورت شخصياتهم الفنية وبدأت أعمالهم الناضجة فى الظهور فى العشرينات من هذا القرن، وكان يجمع الغالبية الغالبة منهم سعيهم نحو الثقافة

الغربية من ناحية، وسعيهم إلى تأكيد هويتهم المصرية من ناحية أخرى .
وربما تكون هذه الزاوية هي المدخل المناسب إلى عالم محمود سعيد برحابته
وثرائه وتعدد مستويات الرؤية والتفائل لهذا العالم .

فالدعوة للقومية المصرية لم تكن بعيدة عن اهتمام فناني الرعيل الأول، بل كان
الفن التشكيلي في تلك الفترة أحد الروافد التي تغذى تيار الفرعونية في عشرينات
هذا القرن، وكان من الطبيعي أن يختلف الانشغال بها من فنان لآخر تبعاً لمكوناته
الفكرية والنفسية والاجتماعية، وتراوح هذا الانشغال ما بين الجهر والتصريح كما
وجدناه عند مختار أو راغب عياد أو محمد ناجي، أو الهمس والتلميح في أعمال
محمود سعيد .

كان مختار من أكثر فناني جيله استجابة لهذه الدعوة والتعبير المباشر عنها، ففي
السنوات الأولى من حياته الفنية يعالج موضوعات مستمدة من التراث تجاوباً مع
روح الإحياء والاعتزاز بالأمجاد القديمة، ويتخذ مختار من الفلاحة المصرية نموذجاً
أثيراً لديه، يشكل من خلاله موضوعاته عن الأمة والعدالة والدستور ونهضة مصر .
وكان مختار في مسعاها واضحاً ومباشراً في العودة إلى تراث النحت المصري القديم
واستعارة لزمات أسلوبية محددة منه يضيفها على أعماله.. إلا أن هذه اللزمات
الأسلوبية تمتزج عنده بنوع من التائق والرقعة نحسها من خلال فلاحاته في
أوضاعهن الرشيق وجمالهن الأزويني، هذه المباشرة في اللجوء إلى التراث الفرعوني
تتردد بصورة مشابهة في بعض أعمال راغب عياد الذي تمرد على الدراسة
الأكاديمية ومناهج التدريس بمدرسة الفنون وبدأ سعيه لإبداع فن مصري مميز عقب
عودته من بعثته إلى إيطاليا سنة ١٩٣٦ الذي يقوم على اختيار موضوعات مصرية
شعبية.. الموالد والأفراح وحفلات الزار والعمل في الحقل وغير ذلك، يعالجها بأسلوب
يمزج فيه بين المعالجة الخطية الطليقة واستعارة بعض اللزمات من التصوير

الفرعونى، كأن يزاوج فى أعماله بين الوضع الجانبى للرأس ووضع المواجهة لبقية الجسم، أو تصوير العيون بشكل يقترب من تصويرها فى التصوير المصرى القديم، أو تصميم لوحاته بمنطق يذكرنا بمنطق بناء العمل الفنى عند الفراعنة .

هذه المحاولات الصعبة فى إبداع فن له سماته القومية واجهت الفنان المصرى الحديث منذ البداية، وتعددت الاجتهادات والمحاولات فى تحقيقها وما زالت، بدءاً بمختار وراغب عياد، كما أشرت منذ قليل، مروراً بمحمد ناجى أو يوسف كامل الذى تمثل عنده ذلك فى اختيار موضوعات مصرية من الريف والأحياء الشعبية والأسواق يعالجها بنزعة انطباعية، كما انتقل هذا الاجتهاد إلى محاولات أخرى فى شكل ومحتوى العمل التشكيلى عند الجماعات الفنية التى ظهرت فى مرحلة لاحقة فى الأربعينيات، وعند بعض الفنانين المستقلين الذين لا ينتمون إلى جماعة يعينها، واتخذت هذه المحاولات طريق اللجوء إلى التراث الفرعونى أحياناً، أو التراث العربى متمثلاً فى استخدام الحروف أو الوحدات الزخرفية العربية عناصر لتشكيل اللوحة أحياناً أخرى، أو اللجوء إلى الفن الشعبى برموزه التشكيلية أو موضوعاته المتوارثة، فإلى أى مدى ويأتى كيفية تحقق فى أعمال محمود سعيد هذا المسعى نحو إبداع تصوير له خصوصيته القومية ؟ .

محمود سعيد وتأکید الهوية المصرية :

لم يكن انشغال محمود سعيد بقضية إبداع فن قومى انشغالاً عقلانياً مباشراً . يسعى فيه لمحاولة التطبيق بفكرة نظرية مسبقة، بل أصبح أنه ترك نفسه على سجيته لتأخذ ما يتوافق معها من مقومات الفن الغربى، ليمزجه بما تراكم فى وجدانه من إحساس بالتراث المحلى، وما يحيط به من واقع حى، ليخرج فى النهاية بأسلوب شديد التميز، لا يستطيع أن نحيله إلى فنان بعينه، أو مدرسة غربية من

مدارس الفن القديم أو الحديث، كما لا نستطيع أن نضع أيدينا في أعماله على لزمات مقصودة منتزعة من التراث الفرعوني أو الإسلامي أو غيرهما بشكل مباشر، فأسلوبه محصلة لثقافته الواسعة (التي ميزته عن أقرانه ولم يشاركه فيها سوى ناجي)^(٤) ورؤيته الشاملة للفن سواء في الشرق أو الغرب. وأعتقد أن مرجع ذلك يعود في جانب منه على الأقل لأسباب متداخلة يمكن إجمالها في ثلاثة أسباب، تكوينه النفسى، ووضعه الاجتماعى، ومنهج دراسته الفنية.

أولاً: تكوينه النفسى :

يجمع المقربون من محمود سعيد على بعض صفاته الشخصية المتمثلة في ميله للوحدة وشدة حياته وفرط حساسيته، ويذكر الأستاذ بدر الدين أبو غازى «إن مظاهر التكريم تخلفه، وأنه غضب فى مطلع شبابه أن يفوز بجائزة أحد معارض القاهرة ظناً منه أن فى الأمر مجاملة لوالده الذى كان رئيساً للوزراء فى ذلك الوقت، كما كان شديد الحرج أن يكون أول فنان تشكلى يفوز بجائزة الدولة التقديرية سنة ١٩٦٠، كما يذكر له ألفته ومودته لأسرته وبيت أسرته القديم بما فيه حتى من أثاث بقى فى مكانه منذ سنين كأنه كائنات لا يصح أن تمس». وذكر هذه الصفات هنا ليس من باب الإطراء أو ذكر المناقب والمحسنات التى تحلى بها محمود سعيد، ولكن لدلالاتها فى سياق الحديث عن مدى انشغاله الفكرى بقضية الفن القومى، ف شخصية فنية بهذا التكوين الإنسانى الرقيق الدمك الخلق لم يكن مهياً لأن يتخذ من تأصيل فن قومى دعوة أو رسالة نظرية يدعو لها ويدافع عنها بما يتطلبه ذلك من جهارة وتصريح فى الدعوة، سواء من خلال أعماله الفنية أو مواقفه العملية فى سبيل تأكيد هذه الدعوة، وقد تتضح هذه الفكرة بصورة أكثر جلاءً إذا قارنا سريعاً بين محمود سعيد ومحمود مختار من هذه الزاوية، فمختار «كان يمتلك إحساساً داخلياً بأنه صاحب

رسالة فنية رفض من أجلها أن يعود مديراً لمدرسة الفنون الجميلة، وهذا الإحساس الداخلي هو الذى دفعه لتكون له صداقات شخصية مع رجالات عصره من أهل الفكر أو الفن أو السياسة، وهو ما دعاه لأن يؤسس «جماعة الخيال» التى تشكلت من حولها «لجنة أصدقاء جماعة الخيال» التى كان من أعضائها العقاد والمازنى وهيك والأدبية مى وغيرهم، بأقلامهم كتبت مقالات النقد الفنى الداعية لفن قومى...^(٥)، ويدافع إحساسه بالزعامة الفنية امتد نشاط مختار إلى الدعوة لإقامة المدارس الفنية وإنشاء المتاحف وجمعيات الفنون، «واستطاع أن يضع نظرة التقدير الاجتماعى للفنان فى مكانها الصحيح».

ثانياً: وضعه الاجتماعى :

من المعروف أن محمود سعيد سليل إحدى العائلات الارستقراطية فى مصر أوائل القرن الحالى، وابن رئيس الوزراء كما سبق الإشارة، ولاشك أن هذا الوضع الاجتماعى، بالإضافة إلى عامل تكوينه النفسى، وطباعه الشخصية التى جعلته شديد الولاء لتقاليد أسرته، ابتعدت به عن الانخراط المباشر فى تيار الدعوة القومية، بل يبدو أن دراسته للفن فى مطلع حياته لم ينظر إليها من قبل العائلة إلا من منظور إشباع الهواية فى أوقات الفراغ.. الفراغ من دراسة القانون بمدرسة الحقوق تحقيقاً لرغبة والده، بل إن تصوير النماذج العارية، الذى يمثل جانباً هاماً من إبداعه، كان يزاوله فى مرسم صديقه المصور اليونانى السكندرى أنجلويلو الذى حُبب إليه أن يخوض هذا المجال، يضاف إلى ذلك طبيعة الحياة الثقافية فى الإسكندرية فى بدايات القرن الحالى، فهى بحكم تاريخها وتكوينها الاجتماعى كان أبناء الجاليات الأجنبية - من يونانيين وإيطاليين وأرمن وغيرهم - على قمة المجتمع السكندرى سواء فى الاقتصاد أو الثقافة، وهم بطبيعة الحال أبعد ما يكون عن الانشغال بقومية

الفن والأدب أو ما شابه ذلك من قضايا كانت بؤرة اهتمام المثقفين المصريين في القاهرة في ذلك الوقت، ولاشك أن محمود سعيد كان جزءاً من هذا المناخ الثقافي الإسكندري.

ثالثاً : منهج دراسته الفنية

معروف أن محمود سعيد لم يلتحق بمدرسة الفنون التي التحق بها معظم فناني الرعيل الأول، إنما بدأ دراسته الأولى للفن في مرسم إيميليا كازوفاتو ثم أرتورو زانيسيري (١٩١٤ - ١٩١٨) وهما من المراسم العديدة التي كانت منتشرة بالإسكندرية ارتباطاً بوجود الجاليات الأجنبية بها حتى أواخر الخمسينيات، واستكمل هذه الدراسة بالتحاقه بأكاديمية جوليان ثم أكاديمية الكورخ الكبير في فرنسا خلال أشهر الصيف من ١٩٢٠ - ١٩٢٥. وخلال تلك السنوات وما بعدها لم يكن سفره قاصراً على الالتحاق بمثل هذه المراسم، إنما الأكثر أهمية هو زيارته المتوالية للمتاحف ومعارض الفن، واحتكاكه ولقاؤه بالفنانين، الذي كان استكمالاً ضرورياً لدراسته الفنية الحرة .

هذا المنهج في الدراسة الذي يقوم على حرية اختيار ما يدرس وما يشاهد، وحرية انتقاء ما يشاء ورفض ما يشاء مما يشاهده ويتلقاه، وابتعاده عن ظروف الدراسة الأكاديمية الجافة وما تحتمه من ضرورة الانصياع لقواعد وتعاليم قد تتنافى وشخصية الدارس أو توقعه تحت ضغط التقييم وتقدير الدرجات... هذا المنهج الدراسي الذي اختاره محمود سعيد كان له أثره ولا شك في تكوين شخصيته الفنية في مرحلة مبكرة من دراسته الفنية، وإذا كان من الطبيعي أنه بدأ دراسته في الإسكندرية في حدود الأكاديمية والانطباعية إلا أنه منذ منتصف العشرينيات تبدأ شخصيته الفنية المميزة في الإفصاح عن نفسها، وربما يتمثل ذلك في لوحته السماء

«الجزيرة السعيدة» التي رسمها سنة ١٩٢٧. هذه العوامل الثلاثة المتداخلة - منهج دراسته الفنية، ووضعه الاجتماعي، وتكوينه النفسى - أوصلته لابتداع أسلوب متميز بين أقرانه؛ أسلوب لا يذكرنا بأحد غيره، ولا يحيلنا إلى مدرسة فنية، بل هو محصلة طبيعية لكل ما ذكرته من عوامل.

وإذا كانت سمة الجهر، أو السعى العقلانى المعتمد لإبداع فن له خصوصيته القومية غير واردة فى رحلة محمود سعيد الفنية للأسباب التى أعتقد فى صحتها وذكرتها منذ قليل، إلا أن هذه السمة القومية تتحقق ولا شك فى أعماله وإن كانت بصورة مغايرة؛ صورة تتسق وطبيعته الشخصية، فهى تتحقق من خلال مقومات أسلوبه الشديد التميز والشديد البساطة فى آن واحد، البساطة التى دعت الأستاذ رمسيس يونان فى حديثه عن أسلوب محمود سعيد أن يذكر أن «أغرب ما فى هذا الأسلوب أنه لم يتعمده عمداً، وإنما جاء عفواً، بل ليخيل إلينا - والكلام لرمسيس يونان- أن محمود سعيد قد أراد فى البداية التقليد ولكن غلبت عليه طبيعته، فإذا بهذا الأسلوب يخرج من بين يديه، وإذا به لا يستطيع منه فكاكاً»^(٦).

وأعتقد أن ما ذكره الفنان رمسيس يونان فيه بعض المبالغة التى فرضها سياق الحديث عن بساطة محمود سعيد وعفويته، صحيح أن محمود سعيد لم يعتمد ذلك التعمد العقلانى فى اصطناع أسلوب فنى بالذات، أو يجعل من فنه تطبيقاً لأفكار نظرية مسبقة، ولكن من ناحية أخرى أصبح له أسلوبه الخاص الذى هو نتاج سعيه المتواصل، لكى تكون له شخصيته الفنية المتفردة، وقد يؤكد هذا القول ما ذكره محمود سعيد فى حديثه مع الفنان فؤاد كامل^(٧) من أنه «ليس المهم أن يتمسك الفنان بأسلوب ما.. بل يفوق ذلك أهمية ما يبذله من جهد فى تفاعله مع العالم المحيط به؛ لكى يشق لنفسه طريقاً يواصل السير فيه حتى يلائم بينه وبين شخصيته». ومن المؤكد أن محمود سعيد لم يترك الأكاديمية أو الانطباعية اللتين بدأ بهما دراسته للفن

بالسرعة التى تم بها ذلك بالصدفة، ولم يبدأ فى بناء هذا الأسلوب الذى عرف به وأصبح علامة عليه بصورة عفوية أو تلقائية، بل أعتقد أن بناء هذا الأسلوب تم بأقصى درجات القصد والتحكم، حتى وإن كان هذا القصد وجدانياً باطنياً أكثر من كونه قصداً عقائرياً .

هذا الأسلوب الخاص يحمل فى طياته روحاً مصرية، أو نكهة مصرية، ولا تنبأتى هذه الروح أو النكهة من مصرية الموضوعات التى تناولها محمود سعيد، «بنات بحرى» أو «الشافوف» أو «الذكر» أو ما شابه ذلك من موضوعات محلية، كما لا تنبأتى من بعض اللزمات التصويرية المباشرة والقليلة جداً فى أعماله، والتى تذكرنا بملامح أختاتونية فى لوحته «دعوة إلى السفر» التى صورها سنة ١٩٣٢، أو «شيخ أثناء الصلاة» التى صورها سنة ١٩٤١، فأعمال الفنانين المستشرقين فى مصر لم تكن تخرج عن كونها التقاطاً لأكثر الموضوعات تميزاً فى مصريتها.. موضوعات الأحياء الوطنية والأسواق وحلقات الذكر والزار والآثار وما إلى ذلك، وبالرغم من هذا لم تخرج هذه الأعمال عن كونها تسجيلاً بغيث وإحساس أوروبيين لمناظر شرقية طريفة.

ولكن هذه الروح أو النكهة المصرية التى نستشعرها فى أعمال محمود سعيد إنما تنبع من مقومات أسلوبه الفنى الذى كونه خلال رحلة طويلة ودعوية أجاول الاقتراب منها على النحو التالى :

تبدأ ملامح أسلوب محمود سعيد فى الوضوح منذ أواخر العشرينيات، عندما تخلى عن الكثير من مثاليات الجمال الفنى الأكاديمى والانطباعى التى درسها فى بداية رحلته الفنية على يد كازينانو وزانبيرى والدراسات الصيفية فى فرنسا، فلم يكن تسجيل اللحظة العابرة والانطباع السريع بالمرئيات مما يناسب تكوينه وشخصيته الفنية، فقد بدأ منذ لوحته «الجزيرة السعيدة» ينحو فى أعماله منحى يقوم

على البناء الهندسى للوحاته، الذى كان بعض ما اكتسبه من دراسته للفن الأوروبى، سواء فى عصر النهضة الذى وضع هذه الهندسية فى بناء الصورة موضع الاهتمام والبحث النظرى فى سبيل تحقيق التوازن والتناسق والانسجام فى العمل الفنى، أو دراسته للفن الأوروبى الحديث عند سيزان وفنانى ما بعد الانطباعية، الذين حاولوا أن يعيدوا للصورة تماسكها ويتاءها الهندسى المتين الذى كاد يضيع على أيدى الانطباعيين. وإذا كان هذا التأسيس الهندسى للصورة عند فنانى عصر النهضة يأتى مستتراً أقرب للتلميح منه للوضوح والتصريح.. إلا أنه عند محمود سعيد تأسيس صريح ومباشر يقوم على استخدامه لأشكال هندسية واضحة فى بناء الصورة.. الشكل الهرمى والأسطوانى والدوائر والأقواس والخطوط الرأسية والأفقية التى سادت أعماله منذ أواخر العشرينيات.

لم يكن هذا الولع بالبناء الهندسى نتاج الدراسة للفن الأوروبى فقط، فالبناء الهندسى الصارم للعمل الفنى هو من أخص خصائص الفن الفرعونى والفن الإسلامى، ولا شك أن هذا التراث كان جزءاً من ثقافة محمود سعيد ومكونات وجدانه، وكان نتاج هذا الجمع بين ما هو مكتسب من الدراسة، وما هو متأصل فى الوجدان، ومكونات الشخصية : تلك الهندسة «الرحيمة» التى تسود أعمال محمود سعيد والتى تذكرنا بهندسة البناء الريفى الذى يحمل بصمات العمل اليدوى وليس جفاف وحدة الأدوات الهندسية.

سمة أخرى من سمات الأسلوب عند محمود سعيد هى الإيقاع الزخرفى الذى يتأتى من ترتيب العناصر والأشكال فى نسق معين، فيه الترديد والتكرار، وفيه تحوير العناصر بصورة تباعدها عن واقعيتها ومنطق تسجيلها كما تبدو للحواس، هذا الإيقاع الزخرفى عنصر مكمل للبناء الهندسى، فكلهما ينبع من حاجة الفنان إلى شبكة التصميم الذى كان شغل محمود سعيد الشاغل، ولا يعنى وصف هذا النوع

من الإيقاع عند محمود سعيد بالزخرفية أنه يتدرج تحت ذلك النوع من الفن الزخرفي الذي يمتع العين للحظة وكفى، بل هو مجرد صبغة تقريبية لنوع التحوير الذي لجأ إليه الفنان إلى جانب مقومات أخرى لبناء الصورة بما يتناسب وتكوينه الفني، والذي يتعد به كثيراً عن مفهوم الفن الزخرفي بمعناه الشائع .

يضاف إلى هاتين السمتين استخدامهما للضوء والظل استخداماً خاصاً يتجاوز مهمة الوصف والتسجيل البصري إلى الإسهام في خلق عالم خاص، يوصف أحياناً بأنه عالم سحري أو عالم أسطوري أو حتى عالم مسرحي، وهو في جميع الأحوال عالم محمود سعيد الخاص الذي كان دائم السعي لتحقيقه، وهو عالم أهم خصائصه أنه ينشغل بباطن الأشياء وأغوار النفس أكثر من انشغاله بمظهرها أو جوانبها المرتبة الزائفة .

الدور المحوري لمحمود سعيد بين جيل الرواد :

إذا كان هذا المقال يتناول الدور المحوري لمحمود سعيد بين جيل الرواد فإن دوره يتمثل أكثر ما يتمثل في ابتداعه لهذا الأسلوب الفني المميز الذي كان له أثره في جيل الجماعات الفنية في الأربعينيات.

يذكر الفنان فؤاد كامل -أحد فناني جماعة «الفن والحرية» عند تأسيسها- أن محمود سعيد «خلص التصوير من نزعاته السطحية، وأعاد إليه تلك النظرة الشاملة في مشاكل التكوين كوحدة مستقلة، وعلاقته بأغوار النفس مما كان له أكبر الأثر في تنشئة جيل آخر بثبت اليوم دعائم الفلسفات المتحررة للفن المصري المعاصر»^(٨) .

والجدير بالذكر أن محمود سعيد لم يسع إلى إحاطة نفسه بالتلاميذ والمريدين، ولم يكن مشغولاً بأن ينشر مفهومه للتصوير بكثير من عرض أعماله بوسائل العرض التقليدية كلما أتاحت له الفرصة لذلك، وبالتالي فإن دوره وتأثيره جاء من خلال الفعل والتحقيق وليس من خلال الدعوة والتبشير.

ولا أدل على الإحساس بأهمية دوره ونظرة التقدير لفنه من مشاركته بأعماله في أول معرض لجماعة الفن والحرية في ١٩٤٠، ومعرضها الثاني في ١٩٤١ وذلك حينما سعى إليه أعضاء تلك الجماعة المتمردة على تقاليد الأكاديمية التي سادت أعمال الرعيل الأول من الفنانين المصريين، لأنهم رأوا في محمود سعيد الفنان «الوحيد من بين فنانى ذلك الجيل الذى استطاع أن يعبر عن داخلية نفسه بطريقة بها الكثير من الإحساس الصادق العميق، والشعور المرفف والتأمل الدقيق فى عالم قلبه ووجدانه، وهو الوحيد الذى نجح لدرجة ما فى خلق الجو الشعري فى صورته»^(١). وبالرغم من بعض التحفظ الذى أبداه كامل التلمسانى، أحد فنانى الجماعة، على أعمال محمود سعيد، إلا أنهم اختاروا لوحته «ذات الجداول الذهبية» لتتصدر إحدى صفحات كتيب معرضهم الأول، تحيط بها أسماء الفنانين العارضين وبعض الرسوم لرئيس يونان، ليس تكريماً فقط لمحمود سعيد، ولكن لما تحقق فى هذه الصورة وغيرها من أعمال فى تلك المرحلة من أبعاد انشغل بها أعضاء الجماعة، «فهذه الصورة هى محمود سعيد بلحية وديمة.. هى أنت نفسك ونحن جميعاً معك»^(٢). ويبدو أن كامل التلمسانى كان يطمح فى المزيد من عطاء محمود سعيد، بغض النظر عن فارق السن والتكوين والنشأة والموقع الاجتماعى بين محمود سعيد وفنانى الجماعة، فما ينقصه من وجهة نظرهم أن يتم تثقيفه الحياة الصعبة ولم يترك برجه العاجى إلى العوالم المجهولة والوجوه للتعسة، ولأنه عالج هذه العوالم لأصاب من المجد فى عالمه الشئ الكثير، فهو لا يقل مقدرة عن ليوناردو دافنشى، ولا ينقصه فى حسه ورقة شعوره عن بول ديلفو^(٣) ولا شك أن هذا القول إنما يصدر عن نظرة جزئية تنظر لمحمود سعيد من زاوية واحدة، بها الكثير من التمنى، فمحمود سعيد - فى إطار النظرة الشاملة، والمناخ العام الذى عاشه - استطاع أن يكون علامة هامة من علامات الحركة التشكيلية الحديثة فى مصر بما حققه من إنجاز وعمل .

المراجع

- (١) عباس محمود المقاد، «محمد عبده»، سلسلة «أعلام العرب» من ٢٦٤ - ٢٦٦
- (٢) المصدر السابق .
- (٣) بدر الدين أبو غازي، «المثال مختار» من ٦، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٤.
- (٤) رمسيس يونان، «دراسات في الفن» من ٢٠٢، الهيئة العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٩.
- (٥) بدر الدين أبو غازي- «المثال مختار» من ١٣ - ١٩، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٤.
- (٦) رمسيس يونان، «دراسات في الفن» من ٢٠٢، الهيئة العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٩.
- (٧) مجلة (المجلة) عدد ٨٩ سنة ١٩٦٤.
- (٨) فؤاد كامل مجلة والمجلة - عدد ٨٩ - ١٩٦٤.
- (٩) كامل التلمساني في كتاب (السريالية في مصر) صفحة ٨٩، سمير غريب، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٦.
- (١٠) المصدر السابق صفحة ٩٠.
- (١١) المصدر السابق.

أثر الإسكندرية على البنية الثقافية والفنية

عند محمود سعيد

د. فاروق وهبة

لعبت الإسكندرية، كمناخ ثقافى يتمتع بشخصية فريدة، فى البنية الأساسية لتكوين شخصية الفنان محمود سعيد، ولعلنا لا نستطيع أن نتصور شكل الإنتاج الفنى للفنان، ولو نشأ فى مكان آخر، أو مدينة أخرى غير الإسكندرية، وعند الحديث عن تجربة محمود سعيد، ومدى تأثير مدينة الإسكندرية على تطورها، ومصيغها بالصورة التى عرفناها خلال إنتاج الفنان الفنى، فلا بد من أن نستعرض الظروف التاريخية التى كونت مدينة الإسكندرية عبر العصور .

الإسكندرية والتاريخ :

حظيت مدينة الإسكندرية من المكانة والعلو مبثما لم يتوافر لمدينة فى العالم، فقد أتت بمكانتها من قلب عنقوان العالم القديم، برحيق حضاراته المختلفة، فهى التى حباها التاريخ، فهام بها، فى تألق حضارى، وسمو ثقافى وتراثى، صنبج أرجاعها، ووهبها مخزوناً من التراكمات الحضارية تدب فى أعماقها، حتى أنك لا تستطيع أن تستأثر بحفنة من تراثها إلا وكانت مخلوطة بحفائر تاريخها .

ومنذ أن وضع الإسكندر الأكبر عام ٣٣١ ق.م، أساس المدينة حتى أصبحت

تحمل دوراً هاماً فى بناء الحضارة الإنسانية، فما إن استكملت المدينة مقوماتها، حتى اتخذها «بطليموس» عاصمة الملك الجديد، ثم أخذ يضيف عليها هو وأبناؤه من بعده، كل أسباب المجد والعظمة، حتى غدت أكبر ميناء فى البحر المتوسط، بل غدت عاصمة العالم القديم بأسره، وذلك المدينة تتمتع بمكانتها الرفيعة، أحقاب كبيرة من التاريخ ترتفع فى مينائها - فوق جزيرة فاروس - هذه المنارة الشهيرة، وفى المكان المعروف باسم «سيما» كان يرقد جثمان الإسكندر الأكبر، وفى منطقة «راقودة» القديمة كان معبد «السيرابيوم» الشهير، وبها أقدم معهد للتربية، وميدان للألعاب الرياضية، وحلبة لسباق الخيل، ومسرح كبير، كما شيد القصر الملكى الرئيسى فوق جزيرة صغيرة شرقى الميناء، وإلى جواره دار العلم والمكتبة التى جمع لها البطالمة أكثر من نصف مليون لفاقة بردية، وقد نزل بها ويدار العلم عدد من العلماء الذين وضعوا أسس علوم التصنيف، ونقد النصوص، وتقصصوا مؤلفات «هوميروس» وابتكروا علامات الاستفهام والتعجب وما إليها من فواصل الكلام، وفى الإسكندرية استطاع «أراتوستينس» أن يقيس محيط الكرة الأرضية، دون أن يخطئ فى أكثر من خمسين ميلاً، وفيها كتب «إقليدس» كتاب المبادئ فى علم الهندسة، واخترع «هieron» الآلة البخارية، وزاع صيت مدرسة الطب، ولا سيما فى التشريح والجراحة.

هذه هى الإسكندرية التى بهرت أبصار كل من رآها. بجمالها وبهائنها وترابها، ولقد تغنى بها الشعراء منذ نشأتها الأولى ووصفوها بأنها المدينة التى يجد الإنسان فيها كل ما تشتهيه نفسه، وقد عرف سكانها -إلى جانب العلم فى مكتبتها وجامعتها ومتحفها- ضرورياً من اللهو والمتعة التى اجتذبت إليها كثيراً من الأجانب وأهل الأقاليم، حتى شبهها أحد الكتاب المحدثين، بمدينة فلورنسا فى عهد أسرة «مديتشى»، حيث نجد النشاط الفنى والأدبى والعلمى جنباً إلى جنب مع المرح والبهجة.

وتعد حضارة البلد الواحد، في أى عصر من العصور، وحدة بكامل ألوانها وفروعها، يدوى صوتها في ثمارها وإنتاجها الفنى الذى ينعكس على ملامحه حياة المجتمع، بما يحتوى من أجناس، وما يمارس فيها من حياة، ولقد تخطى الأدب الإسكندرى في العصر اليونانى الرومانى حدود موطنه، ليترك أثره فيما يعد في كتابه فطاحل أدباء اللاتين أمثال «فرجيل» و«هوراس» وغيرهما، فإن الفن الإسكندرى قد تغلغل ونفذ أثره عميقاً في غيره من الفنون اللاحقة، والإسكندرية في هذا العصر «الرومانى اليونانى» لم تكن، كما هى الآن، جزءاً من مصر، بل كانت على حد تعبير اللاتين «الإسكندرية المجاورة لمصر Alexandria Ad Aegyptain»، فقد كانت الإسكندرية في ذلك الوقت أقرب ما تكون لحضارة البحر الأبيض والممالك «الهيلينستية» الأخرى .

وإن كان هذا استعراضاً في عجالة لتاريخ الإسكندرية في العصور القديمة لنؤكد به هوية نشأة المدينة، تلك التى أصبحت فيما بعد مهداً لغنان عظيم مثل محمود سعيد، فإننا من الأجدر بنا أن نستعرض الجو الثقافى للمدينة في نهاية القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين، وهوية سكانها، ذلك المناخ الذى مهد لنشأة محمود سعيد وساعد على تحديد شخصيته الفنية .

ازداد عدد سكان مدينة الإسكندرية، خلال القرن التاسع عشر زيادة كبيرة حيث بلغ ٨٤٤ و ٣١٥ نسمة حسب تعداد أول يونيو ١٨٩٧ بل إن الظاهرة الملموسة هي زيادة عدد الأجانب، ولا غرابة في هذا، فالإسكندرية كانت مركز النشاط التجارى بمصر، كما أقام بها الخبراء الأجانب الذين استخدموا في دار الصناعة، وفي الأسطول، والمدرسة البحرية، وكانت الإسكندرية آن ذاك منية نظيفة، تشبه إلى حد كبير المدن الأوروبية التى نزح منها هؤلاء الأجانب، وفي سنة ١٨٧٨، بلغ عددهم بالإسكندرية ٤٢.٨٨٤ نسمة أى بنسبة ٦١.٦٪ من مجموع الأجانب المقيمين بمصر

كلها، فى حين أن عددهم فى ذلك الوقت بالقاهرة بلغ ١٥.٧٥٨ نسمة، أى حوالى ٢٣٪ من جملتهم بمصر كلها، وقد ارتفع عدد الأجانب بالمدينة فى سنة ١٨٩٧ إلى ١١٨، ٤٦٪ نسمة .

أما المؤسسات العامة والخاصة، فقد ازدادت عدداً وتنوعت أشكالاً، فمن الناحية الثقافية كانت الإسكندرية مركز المعهد العلمى الفرنسى منذ نشأته فى عصر نابليون، كما كانت العلوم الدينية واللغوية تدرس بالمساجد الكبرى، ومن الناحية الفكرية فقد ظهر بالإسكندرية عدد من الجرائد والمجلات، كان لها دور كبير فى إيقاظ الوعى القومى، من هذه الجرائد جريدة «كوكب الشرق» التى أصدرها سليم الحموى، فى سنة ١٨٧٥، ولكنها لم تعمر طويلاً، وفى سنة ١٨٧٥ أصدر سليم وبشارة تكللا جريدة الأهرام الأسبوعية، ثم أصبحت جريدة يومية، وانتقلت بعدها إلى القاهرة، وأصدر سليم الحموى سنة ١٨٨٧ جريدة «الإسكندرية»، ومن الجرائد الوطنية جريدة «التجارة» التى أصدرها أديب إسحاق، وكان يكتب بها السيد جمال الدين الأفغانى، وظلت تصدر حتى ١٨٨٠ حيث ألغاهام رياض باشا، وإلى جانب هذا ظهرت جرائد أخرى أوروبية مثل «الفاو السكندرى» فى سنة ١٨٧٤، وجريدة «البروجيه إيجيپسيان» وجريدة «الريفودم».

وكانت الإسكندرية كموقع يحتل غرب البلاد وشمالها، وكميناء على حوض البحر الأبيض، محطاً للحملات التى أغارت على مصر فى نهاية القرن التاسع عشر، مثل حملة نابليون، ثم الحملة الإنجليزية، وما نتج عن هذا من تكون الروح القومية وروح المقاومة الشعبية، وظهور أبطال وزعماء قوميين أمثال عمر مكرم، والشيخ محمد عبده، وروح الحماسة التى تغنى بها الشعب السكندرى، وظهور الفكر القومى والاعتداد بالشخصية المصرية، والطابع المحلى، وابن البلد، وكانت ثورة ١٩١٩، وما أوجدته من وحدة الشعب، والتفافه حول سعد زغلول كرمز لاستعادة الكرامة

والاعتداد بالذات القومية، ورغبة الشعب في أن يقود نفسه بنفسه .

وظهرت في ذلك الوقت ملامح لطابع المدينة القومي والمدينى والشعبى المزوج ببعض الملامح الأوربية فانتشرت حلقات الذكر، وارتدى الناس الطربوش التركى، والطة الأوربية، وارتدت النساء الملاية اللف، ومناديل الرأس المزركشة والمرصعة بالترتر، والبرقع الذى حسر العينين ليبرز جمال المرأة الإسكندرية الأصل، وانتشر في الأحياء الشعبية ببحرى والأنفوشى البائعون الجائلون، وبائع العرقسوس، وآلة البيانولا الأوربية الشعبية، وظهرت المرأة الإسكندرية بزينا الشعبى، وخيلائها الذى يفيض تباهيا برقتها ونعومتها المزودة بأنغام حركة الخلخال الذى ينوى رنينه فى معصم القدم، بل كانت المرأة الشعبية نموذجا رمزياً يميز الإسكندرية عن سائر البلدان الأخرى، حتى أننا وجدنا لقطة «بنات بحرى» منتشرة الذكر فى نداء المرأة السكندرية، ولعل الشكل الذى انتهت إليه بنات بحرى بالإسكندرية والملاحظ فى شوارع المدينة هو ثمرة الاعتداد القومى والاستحسان الأوروبى للزى الشعبى، كمذاق منتشر بالمدينة، نظراً لكثرة الأجانب بها، وفى المقابل الآخر، كثرت بالمدينة المنتديات والمقاهى والبارات والملاهى والكازينوهات والجمعيات الثقافية الأهلية، على غرار تلك التى كانت ترعى الثقافة فى المدن الأوربية، كاليونان وقبرص، وإيطاليا وفرنسا، كالاتيليه، وظهرت المحال والمنتديات التى ترعى الفن، وتعرض بين أروقتهما وعلى جدرانها أعمال الفنانين الأجانب والمصريين وتروج لهم بين متنوقى الفن وجامعى الأعمال الفنية، أمثال الكونت «زوغيب» وعائلة «منشة» وغيرها، حتى أننا كنا نلاحظ بالإسكندرية سوقاً للتداول الفنى على غرار بورصة باريس الفنية، وذلك فى فترة متقدمة منذ بداية القرن العشرين ونهاية القرن التاسع عشر، وقد صاحبت تلك الأنشطة الفنية أنشطة ثقافية وصالونات للأدب والشعر، باللغة العربية واللغة الفرنسية، وكان هذا المناخ كفيلاً بجذب فنانين تشكيليين أوروبيين، وجدوا

بالإسكندرية ملاذاً ومناًخاً فنياً يفوق تلك المناخات التي انحدروا منها في بلادهم وذلك بعيداً عن عصبية التنافس، وإفساح الموضع للحفاظ على البقاء والثبات والاستقرار.

ووجدت بالإسكندرية، في هذه الفترة، مراسم لفنانين مقتدرين أمثال «زانييري» و«بالينت» و«سكاليث» و«بابدوبلو» و«كليبادارو» و«ارنولو بيكي» الكبير والصغير و«شامشوديان» وغيرهم.

هذا هو المجال الفني والثقافي، الذي نشأ فيه الفنان محمود سعيد، الذي ولد مع أفول القرن التاسع عشر، عن أب من العائلات الارستقراطية التي كانت تتخرط في إدارة زمام الأمور في مصر، فقد كان رئيساً للوزراء، واسماً لامعاً بين جحافل السياسة، ذلك الأب الذي أراد لابنه أن يخط طريقه في الحياة، وأن ينهج نهجاً سياسياً، يستلزم له أن يدرس مجال القانون، واستقر الرأي أن يسافر الابن إلى فرنسا، لدراسة القانون، ورجع محمود سعيد، دارساً للحقوق والقانون، وحاملاً للثقافة الفرنسية والوعي الثقافي الأوروبي، وكان حبه وولعه بالفن التشكيلي قد أوقعه أسيراً له، ولكثوز المتاحف الأوروبية، كأحد مريديها المفتونين، ينهل منها ويتزود بها، متغلغلاً فيها، حباً وولعاً بنفائسها، بل إن ما حصله من التراث والوعي الفني، كان يفوق ما جاء به من علم القانون، فالفترة التي قضاها محمود سعيد بأوروبا كانت مهداً للثورات الفنية العارمة التي اجتاحت أوروبا في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، حتى تألفت التأثيرية والتعبيرية والتكعيبية والدادية والسيرالية، ثم التجريدية، ولكن كان لرأى والده محمد باشا سعيد المكانة العليا في تخطيط بداية حياة الابن محمود سعيد فأنخرط في سلك النيابة حتى أصبح مستشاراً ورئيساً للمحكمة العليا توطئة لمروره من باب السياسة ليخلف والده.

كانت النشأة الأولى للفنان بالإسكندرية وانخراطه في مجتمعها الأرستقراطي،

بصالوناته الهائلة التي تضم عدداً كبيراً من الأجانب المقيمين والسلك الدبلوماسي الأجنبي بالمدينة، ثم أفراد العائلات المصرية الأرستقراطية، الذين كانوا يتناولون الثقافة من باب التظاهر القضااض، ثم بعض الوطنيين الذين شغلهم الوعي الثقافى بالبحث عن الهوية التي تؤكد طابع المدينة وتاريخها العريق، ثم انشغالهم بقضايا الوطن والاستقلال، والعزة والكرامة، هكذا جمع الفنان محمود سعيد أنواته، وقرر أن يخوض فى تيار الفن التشكيلي، وجهز مرسماً بمنزله الذى أصبح متحفاً لأعماله بمنطقة «جانكيس».

الوعي والطابع :

كانت التشاة الفنية لمحمود سعيد، محاطة بكل الظروف التى تدفعه لأن يسير على منوال البحث عن لغة تعادل واقعاً يعيشه ويعتقد فيه، فقد فهم جيداً من خلال الأساتذة الأجانب الذين تلقى الدرس على أيديهم بالمدينة، أمثال «زاينيرى» ومن خلال ذلك الوعي الذى تلقاه، بعد زيارته لمتاحف أوروبا، أن مضاهاة الواقع ليست من الفن بمكان، ذلك التيار الذى كان قياساً لمعيار القيمة فى تلك الصالونات التى كانت تقام بالمدينة فى ذلك الوقت، بل كان معيار الاستحسان فى سوق جامعى اللوحات الذى لم يحتج محمود سعيد، بل استشعر -مبكراً- عدم جدواه لمحورية الفكر الفنى الذى يرغب ويبحث فيه، واستقر به المقام فى أن يخط لنفسه طابعاً من خلال استحسان واستهجان مقومات واقع يقوم هو بالتفضيل والاختيار لكل دقائقه وكل أبعاده، واقع يمثل عند محمود سعيد صحة روح، واستشعاراً بمكانة المدينة التاريخية وبمكانة الإنسان فيها، وقد جهز الفنان لهذا قدراً لا يستهان به من الثقافة فى شتى المجالات، واستفاد بشكل كبير من تلك الصحة القومية والفكرية والأدبية، التى كانت تزاولها المنتديات الفكرية والمناظرات بين مفكرى المدينة، وكانت الصحة

القومية التي امتدت من ثورة ١٩١٩ تنتشر بين المفكرين، بل نشرت بين جنبااتهم تلك الرغبة في إحياء مقومات القومية والاعتداد بالإنسان المصرى وكرامته، والاعتداد بالطبيعة المصرية والطابع العام للوطن وترابه ومخزون حضارته. واحتل هذا الحس وهذه الرغبة كل كيان محمود سعيد، فلم يُترَه منذ البداية تيار الانطباعية الذي يلقى استحساناً من مجموع مرتادى المعارض ومريدى الفن، ولكنه أثر معالجة التصوير والتفكير فيه من مدرسة الأراضى الواطئة أمثال «جان فيرمير» و«رامبراندت» فقد أثارته التسقيفة الوافرة الثراء في بناء الصورة عند «رامبراندت» من حيث الاستخدامات السميكة للون، وتوافد الطبقات اللونية بعضها فوق بعض من عجائن وسوائل لونية ذات شفافية، ثم تلك المعالجات الميتافيزيقية لأثر الضوء على الأشكال وتعميق أثر الظل في أرجاء العمل الفنى، وقد زودت رحلات محمود سعيد إلى متاحف أوروبا، ثم الدراسات الحرة، مثل الدراسة فى القسم الحر بالكورخ الكبير الذى أنشأه المثلال الفرنسى «أنطوان بورديل» والدراسة الحرة بأكاديمية «جوليان بيابريس» هذا الفنان بقدر كبير من الخبرة الفنية التى تلقاها، مثل الحس البنائى أو التعبير عن الكتلة والحجم من أعمال «مازاتشيرو» وعنصر الضوء عند «بلينى» والتكوين وتحقيق التوازن عند «سيزان» و«جيكو الأداء» عند «هانس مملنج» و«جان فان إيك» والطاقة النابضة عند «روبنز».

كانت معاشة محمود سعيد للطبيعة بالإسكندرية وعشقه لها، وملاحظته بدقة المولع المتبذل، وتغلغل طابع المدينة فى نفسه، ذلك الذى استحوذ عليه سحر الشرق وروعة ثقافة الغرب فيها، وتلك الطبيعة البحرية التى تجبر الإنسان على التأمل، والغوص، والتطيق فى الخيال.

ولعل مواجهة منطقة «جانكليس» فى ذلك الوقت لساحل البحر مباشرة، تلك المنطقة التى كان بها منزل محمود سعيد، حيث كانت تناديه رائحة يود البحر، فيتهادى حثيثاً إلى الساحل فى الصباح الباكر ليملا رتيته بتلك الرائحة التى تدغدغ

روحه، وتغمر محياه برضا كامل، وبسمة حياة، وكان الهواء الطلق، وزرقة البحر، والامتداد اللانهائى لأغواره، ورؤية بزوغ الشمس، مقنوفة من خلف خط الأفق، يهز أعماقه ويجعله يضيوع تأملًا وشرودًا، ويتيه هائمًا، ويمتلئ فنًا وإصرارًا، ليضع قسما ب بصمة عارمة، لها وقع طلق الميلاد، الذى يؤذن بقدوم حياة جديدة، وظل محمود سعيد متأملًا، وملاحظًا دقيقًا للتلاحق القوى لأحداث المجتمع فى المدينة واختلاط الثقافات بها، ثم ذلك الطابع القومى، وكانت ملاحظاته ذات وعى خاص واستشعار عن بعد، مسجلا فيها كل ما تهواه نفسه، ويفضله مزاجه الهادئ الذى تمكسه دقة ملامحه وقامته الضئيلة التى تذكرنا بعصفور حميم ينتقل بخفة بين أفرع الحياة.

الميل الشرقى :

على عكس ما كانت النشأة الخاصة بالفنان محاطة بجو من الأرستقراطية مشوب بالروح الأوربية، كان محمود سعيد يميل إلى ذلك الجو الشرقى والحياة الشعبية وحياة البسطاء، بل كان هذا يمثل صحة الإنسان بداخله، ذلك الذى يتفاعل مع نفس تقدس الصدق والطبيعة التلقائية البسيطة، الشرقى المذاق، هكذا تحركت قسما نفس الفنان لتستجيب للنزوعات الإنسانية، بدون حواجز وبدون تنميق، وافتعال، لتحقيق جو المثالية والملائكية، وأحيانا ما كان ينخرط الفنان فى غرائزه، فهو يؤثر غلظة شفاه بنت البلد، وقوامها العارى المخروط، وملامح الوجه الشرقى، وشدة سواد العينين المكحلين بسمرة الشرق وسخره وغموضه، وتألفت «هاجر» موديل الفنان، واحتلت ملامحها أغلب ملامح أعمال محمود سعيد، بل كانت طبيعة قسما جسدها العارى هى تلك الملامح التراشقية التى تصبغ أغلب أعمال الفنان فى الموديل العارى. وجاءت الموديل «حميدة» فى المرتبة الثانية بعد هاجر. فى تحديد الملامح التشخيصية فى أعمال الفنان، وهاتان امرأتان نرحتا من قلب الأحياء الشعبية

بمدينة الإسكندرية، بما تتمتعان به من ملامح وقسمات تحدد إعجاب الفنان بالطلة الشرقية الشعبية.

ولعل اضطرام وجبة المواطن الآتية من الشمال فى أوقات الخريف والشتاء، وتلك النوات المتعاقبة، وتتابع وتوافد السحب الآتية من خلف الأفق، وجنون ذلك البحر الهائج، قد جعل محمود سعيد يميل فى أعماله إلى تيار الميتافيزيقية الحاملة المتألقة، فما كانت رياح الشتاء وغيومه بالمدينة إلا نذير هوس فنى ملئ بتخيل وتصوير لطبيعة ثائرة، ويحر لجى هائج، فكثيراً ما جاءت خلفيات لوحات محمود سعيد مكتفة بالجو الهائل التأثير، وفى المقابل الآخر يعيش الناس فى مقدمة تلك اللوحات دون اكتراث، فالناس يستقبلون ثورة الطبيعة باعتياد بالغ، وتظهر ثورة الطبيعة من الخلف، تحيط هؤلاء الناس، وتحضن صفاهم وصدقهم واعتيادهم.

وبالمنظور الوطنى، الذى تغلغل فى أعماق محمود سعيد أحس بتساؤل ضخم عن هويته هو، وهوية أبناء بلده «ما الفن الذى يصدر عن ابن هذه الأرض، هل يتفق مع ما يراه من فن هؤلاء الأجانب النازحين إلى الإسكندرية؟، رغم أنه تتلمذ على أحدهم، أم فن له سمات خاصة لها رحيق هذه الأرض وملامح أبنائها؟ فنجدته من خلال أعماله يجيب عن هذه التساؤلات فى الشكل والهوية الفنية، فتارة تذهب الملامح إلى الهيئة الإخناتونية، وأخرى إلى أرجاء مدينة الإسكندرية وبنات بحرى وأصحاب المهن، وأخرى الطبيعة البحرية الساحرة.

وبهذه الروح القومية، وتلك الإلحاحات الوطنية والشعور القوى بالانتماء إلى الأرض، وإلى مدينته الإسكندرية، تحركت أعمال محمود سعيد فى إطار تأكيد أصالته وصدق وعويعه بأصول العملية الإبداعية، وشدة إحساسه بالواقع الذى يعيشه، ويقسمات مدينته، بتاريخها ويشعبها البسيط، فقد أعطت الإسكندرية للفنان محمود سعيد كل مقومات البنية الأساسية لرحلته الفنية، وأعطاه، رصيذاً وأقرأ من التراث الفنى القيم .

محمود سعيد

الأبعاد السيكلوجية والرمزية

د. مصطفى الرزاز

المدخل : المثيرات :

فى جو شهد ترسيخ حركة الانسلاخ عن الجنور التراثية الوطنية الذى بدأ مع الحملة الفرنسية، وتواصل بإقحام الأسرة العلوية الحاكمة النوق الفنى الغربى فى الفن والعمارة والأثاث، وانتشار الفنانين المستشرقين فى مصر، لخدمة القصر والحاشية، كمستشارين، ومعلمين، وموظفين، ومكلفين بمشاريع كبيرة وصغيرة. وكان ارتباط أولئك الفنانين الأجانب بالطبقة الحاكمة يحتم اختيارهم كفنانين محافظين، ومهنيين، ليست لهم طموحات إبداعية، إذ كان منخلهم تجارياً بحتاً. ومع تسليط الضوء على أهمية الفنون الجميلة من قبل أهل الاستنارة من النبلاء والمشايخ والأفندية، وتأسيس مدرسة الفنون الجميلة فى نفس عام تأسيس جامعة القاهرة.

وقد أكدت مدرسة الفنون الجميلة بدورها حضانة الفن الغربى من زاويته المحافظة التى تتسم بالواقعية الأكاديمية التى تعلو قيم الإتقان والدقة والمهارة الحرفية، حيث ركزت برامج التعليم بالمدرسة على التقنيات والعلوم المؤسسة لها، كالمنظور والرسم الهندسى والتشريح والتظليل وتكنولوجيا الخامات والأسطح والأجسام. كانت هذه الأرضاع متسقة مع الحالة السياسية والاقتصادية، ومتوافقة مع

مستوى الطموح الثقافى، إذ رأى محرّكه أن مجرد دخول المصريين فى مجال الفنون الجميلة يمثل نقلة كبيرة فى مواجهة سيطرة الأجانب على الأنشطة الفنية، وفى ظل شيوع الاعتقاد بتحريم الفنون، أو بالدعوة إلى اعتبارها هامشية. فى هذا الجو خرجت البعثة الأولى من الرواد من المدرسة وعادوا من البعثات - إلى أوروبا - مؤهلين بالمهارات الأكاديمية، ولكنهم لا يتمتعون بالمكانة الأرستقراطية التى يحملها الفنانون الأجانب .

وعانى أولئك الرواد من حالة تتلخص فى التعامل مع نوعيتين من المصريين: فريق مشجع لهم ولكنه محدود فى قدرته على المساندة، وفريق يتباهى باتصاله بالفنانين الأجانب المقيمين والزائرين وغير المتأهبين لدخول مغامرة مع الفنانين المصريين الجدد.

ومع روح الوعى بالحرية ويتأكيد الهوية المصرية والمطالبة بالاستقلال ودعوة «الاستقلال التام أو الموت الزؤام»، التحم رجال المال والأعمال مع رجال السياسة ونبلاء لهم مكانتهم لدعم فكرة الهوية فى الفن وفى الثقافة، وازدهر فى هذا المناخ مفكرون وفنانون وطنيون ذوو اهتمامات نهضوية شاملة؛ فلمع أحمد شوقى والعقاد والمازنى وهيكىل والحكيم وسيد درويش وسلامة حجازى وداود حسنى ومحمد عثمان وبيدع خيرى وسلامة موسى ونجيب الريحانى وغيرهم. انعكس هذا التيار على جماعة الرواد الأوائل للفنون الجميلة، كل بطريقته الخاصة، فبينما وجد أحمد صبرى ومحمد حسن ضالتهما فى مواصلة ما تعلماه فى المدرسة وفى البعثة للارتقاء بصنعة الرسم والتلوين، وترسيخ السيادة والتقنية، ونقلها إلى أجيال لاحقة من خلال التدريس، اتجه راغب عياد إلى الأديرة وإلى الأسواق الشعبية هو ويوسف كامل لاستلهم البيئة الشعبية بأسلوب مميز لكل منهما، ويلجأ محمد ناجى - الذى علم نفسه خارج المدرسة - إلى النهضة المصرية كموضوع، والريف، مشاركاً محمود مختار، كل يطور منهجه وأسلوبه الخاص.

وكما يقول رمسيس يونان: «وكانما المطالبة بالحرية الجماعية، وتأكيد الشخصية الفردية صنوان لا يفترقان» مشيراً إلى خطورة هذا الانقلاب الخطير في مجرى تاريخ الفن المصرى الذى قام تراثه فى جميع العهود على تقاليد جماعية وطابع مميز، ثم يقرر أن محمود سعيد بلا تردد كان صاحب الشخصية الفنية البارز والأشد استقلالا بين أقرانه، حيث انفرد منذ البداية بأسلوب الشخص واضح السمات، بالرغم من تأثير الثقافة الغربية عليه، ومن اطلاعه الواسع على فنون الشرق والغرب.

محمود سعيد : السمات الشخصية والمواقف

ولد محمود سعيد بالإسكندرية فى أبريل ١٨٩٧، وتوفى بها فى نفس يوم ميلاده عام ١٩٦٤ وعاش مدة ٦٧ عاماً حافلة بحيوية ونمو وتفجر ونجومية وصراع داخلى وخارجى عارم.

وقد كان ابن ناظر النظار (رئيس الوزراء) وخال الملكة فريدة، ومنسباً إلى عدد من العائلات النبيلة من أصحاب الجاه والثروة والنفوذ، وعاش فى قصر والده بجهة سيدى أبو العباس بالإسكندرية بحرى، ونشأ تحت الرعاية والعناية، وقد نال ما لم يبلغه غيره من الفنانين المصريين من جيل الرواد من مكانة واعتراف رسمى وعام، فتصدر اسمه قائمة الرواد مع محمود مختار، واحتل المساحة الأوسع فيما كتب عن الفن المصرى المعاصر فى حياته وبعد وفاته، وقد عاش حياة متضاربة ، فى وسط أرسنقراطى، ومهنة بيروقراطية، وهواية بوهيمية تسلطت عليه وأسلم نفسه لها، وهى (فن الرسم والتصوير) التي لم تكن لها مكانة اعتبارية من أى نوع فى عهده. وبينما كانت مكانة سعيد تتوغل فى الأوساط الفنية على أعلى مستوى كان تقبل عائلته لفنه مبنياً على إعجاب الأجانب به فقط .

وقد جاء محمود سعيد مختلفاً بشدة عن زملائه من جيل الرواد لأسباب ترتبط

بتكوينه الشخصى والعائلى والدراسى والمهنى، فقد سلك مسلكاً دراسياً مختلفاً، إذ التحق بمدرسة فيكتوريا، ثم الجيزويت، وهو فى سن السابعة حتى الحادية عشرة، ثم وفر له والده مدرسة خاصة بالقصر، حيث عهد إلى نخبة من الأساتذة لوضع برنامج دراسى على نظام المدارس الحكومية فيما بين عام ١٩١٠ إلى ١٩١٤، ومن بين المعلمين «المس بلاك بورن» مدرسة الرسم والتلوين المائى «والسينيورا كازوناتو» الفنانة ومعلمة الرسم، ويعد أن حصل على شهادة الكفاءة (منازل) عام ١٩١٢ التحق بالمدرسة السعيدية لمدة عام واحد، ثم انتقل إلى الإسكندرية بعد اعتزال والده رئاسة الوزراء، وحصل على البكالوريا عام ١٩١٥، وفى هذه المرحلة ظهرت ميوله فى الرسم، حيث ملأ صفحات الكتب والكراسات الدراسية بالرسم، وكان على السبورة مقلداً أستاذه توفيق أفندى الذى كان يرسم على السبورة فى منزله، كما كان يرسم رسوماً ساخرة من أستاذ اللغة الإنجليزية بمدرسة السعيدية ويسرع بالعودة إلى مقعده.

يحاول سعيد أن يتخصص فى الفن بالدراسة، ولكنه اضطر - تحت وطأة التقاليد - إلى الخضوع إلى إرادة والده وسافر إلى باريس فى سن التاسعة عشرة ليحصل على ليسانس الحقوق عام ١٩١٩، وفى فترة بقائه فى فرنسا لم يتصلعك، ولم يعان البؤس الذى لاقاه محمود مختار، كان ميسوراً وأمناً، ولكنه تعرض بالمتاحف إلى تيارات الفن الحديث، وإلى تمجيد الحرية، وإلى قيام ثورة ١٩١٩ فى مصر والدعوة إلى البحث عن الذات، والاستقلال، وبعد الانتهاء من دراسته فى فرنسا التحق برسم «الكوخ الصغير» الذى أسسه المثال الفرنسى «أنطون بورديل»، ثم بالدراسة الحرة بأكاديمية «جوليان» بباريس، حيث تتلمذ على الفنان «بول ألبيير لورانس» من ١٩١٩ إلى ١٩٢١، كما عكف على الدراسة الشخصية فى متاحف هولندا وإيطاليا وفرنسا وأسبانيا، وكان لذلك تأثير كبير فى تنشئته مستقلاً عن التيار الأكاديمى والأوروبى، والمسات الانطباعية التى هيمنت على مجموعة الرواد، وظهرت فى أعماله

المبكرة، وغضب أبوه على هذا الاستغراق فى الفن فبادر بتعيينه بسلك القضاء عام ١٩٢٢ كمساعد للنيابة بالحاكم المختلطة بالنصوبة، التي أصبحت ملهمته فى هذه الفترة ، وظل يترقى حتى أصبح مستشاراً.

ومع تمتع محمود سعيد بثقافة رفيعة المصادر كان مرهف الحساسية فى احتفاله بالحياة اليومية والفولكلور المصرى، وبالرغم من الهدوء الظاهر فى حياته وشخصيته، وحرصه على حجب حياته العائلية، إلا أن حياته الداخلية قد عانت من الصراع العنيف بين تقاليد مجتمعه وأسرته المحافظة المستقرة وما يترتب على ذلك من قيود، وبين رغباته وتطلعه إلى التحرر والتمرد والانطلاق، وفى هذا يقول بدر الدين أبو غازى:

«شاء قدره أن يجمع بين مهنتين كان الوافق بينهما عسيراً، أرادت له ظروف حياته أن يمضى فى دراسته للقانون، بينما ميوله تشده إلى دراسة الفن، ولكنه طوى فى نفسه هذا الصراع ومنعه حياة ومحبته لأسرته واحترامه لتقاليدها أن يعلن اختياره ويثور على الطريق، كما ثار كثيرون غيره فى تاريخ الفن، واستطاعوا أن يتخلصوا فى البدء من الصراع. كانت صفات سعيد الذهنية، واعتداده بنفسه، وحرصه على كرامته، قد جعلته يعطى وظيفة القضاء من جهده قنراً كبيراً تمثل فى أحكامه وبحوثه القانونية التي عكف عليها خمسة وعشرين عاماً من حياته، حتى وصل إلى منصب المستشار، فتخلّى عن منصبه وأعطى للفن كل وقته.

وهكذا قضى محمود سعيد الجزء الأكبر من حياته كشخصية مؤسسية، صاحب مسئولية تجاه المستوى الاجتماعى المرتفع للأسرة النبيلة، فى سلوكه ومظهره الملتزم والمتحفظ والذى يكبح انفعالاته ويستهلكها داخلياً. نون الإفصاح عنها بالمرّة، وبأية صورة، إلا فى الأحلام، وأحلام اليقظة المتسللة أثناء البرنامج اليومي المنضبط.

وقد ظلت مكبوتاته تجاهد فى التسرب إلى السطح المؤسسى الرسمى فى صورة حبه لفن الرسم والهروب من بلاغة المحجة اللفظية الاستنادية ذات المعنى المحدد

الجامع المانع، في طموحه إلى اللعب بالأحبار والأقلام في عمل مسودات تخطيطية، ثم الرسم، ثم الفحم ثم التلوين، وصار أكثر حرية وانطلاقاً في جولاته الأوروبية في المتاحف الزاخرة بأعمال مثيرة، فأصبحت لديه الجوانب الأنطولوجية والجوانب المؤسسية التي انسحبت تدريجياً حتى اتخذ قراره الجسور في هجر مهنة العمر (القضاء) وأن يصبح فناناً متفرغاً لفنه. وبمقاييس الوسط الاجتماعي الذي نشأ فيه محمود سعيد ابن رئيس مجلس الشيوخ (الباشا) ونسيب البلاط، وبمقاييس النظرة الاجتماعية الاعتبارية للقاضي في مواجهة الرسام، نستطيع أن نتصور مدى التضحية ومستوى التحدي والضغط النفسية التي كابدها ليتخذ هذا القرار المدهش، الذي مكن الأنطولوجي الإمبريقي على اقتحام المؤسسي، وعلى مستوى آخر فإن محمود سعيد قد تنازعت رؤيتان للعالم، رؤية محافظة في تصوير الشخصيات «البورتريهات» وتتصاعد إلى مستوى المقدس عند تصوير المصلين والقبور وقارئي القرآن.. ورؤية حسية في تصويره العاري والتلميحات الجنسية الظاهرة الرجولية والأنثوية في الصحة والحيوية في الشخص في الإحياء الشهوانية. صراع نفسي بين المحافظة الصارمة والنظام البارد، بين الحرية والانفلات، بين الفضيلة المجون.

وعندما ترك محمود سعيد كرسي القضاء وهو في الخمسين هدأت نفسه من الصراع الداخلي وتفرغ لفنه. ولكن ذلك قد أدى من الوجهة السيكلوجية إلى تحول طاقة الانتباه والمتابعة الموضوعية إلى ازدياد وعيه بالعالم المحيط به، فتراجعت الحيوية الرمزية، والإحساس الشعري، والسحر الخفي للمناظر، والمدينة، ودراما الطقس في الكورنيش، وكان التنازع بين المسئولية المهنية في سلك القضاء والميول الشديدة إلى الفن كان بمثابة مثير مركب له ضغوطه النفسية على الفنان ولكن نتاجه التعبيري والرمزي قوى:

وهناك بعد آخر لشخصية محمود سعيد يتضح من خلال مشاركته في الحركة

الفنية، فقد كان حريصاً على المشاركة الفعالة على مستويين : أولهما متأثر بممارسته القضاء؛ من حيث الاهتمام بالأجزاء التي يتألف منها موضوعه، وأحكام التكوين، والاعتناء بالحقائق المفصلة، وعنايته بالحرفية، كما كان يعتني بعمله بنفسه، حيث شاهده صدقي الجباخنجي «يقضى يوماً بكامله في السراى الكبرى بالجمعية الزراعية الملكية في مايو ١٩٥٢ بين لوحاته يثبتها في أطرها بيديه، ويرقمها، ويصنف دليلها، ويحملها من هنا وهناك كمن يحمل أولاده بين يديه في لهفة وحنان». ويقول الجباخنجي: «رأيتُه أياماً على هذا الحال لا يعتريه ملل أو تعب». وكان منضبطاً، دقيق المواعيد، بسيطاً، هادئاً، مثقفاً يقرأ التاريخ والأدب، ويستمتع إلى الموسيقى الرفيعة، عازفاً عن السياسة، كما شارك محمود سعيد في جماعات ثورية في الفن المصري الحديث، كجماعة «الفن الحر» التي شارك في معرضها الأول في ٨ فبراير عام ١٩٤٠.

وكان هدف الجماعة أن يتواصل الفن مع المجتمع ومساعدته على التحرر النفسي وأن يلعب الخيال دوره، لأن خيال الفرد أكبر قوة ثورية يجب أن يعبر عنها الفنان، وليست الأوهام، أصدروا في ٢٢ ديسمبر ١٩٢٨ بياناً بعنوان: «الفن المنحط» ثم كونوا جماعة «الفن والحرية» في ٦ يناير ١٩٣٩ للدفاع عن حرية الفن والثقافة ونشر المؤلفات الحديثة.. وأصدرت الجماعة مجلة باسم «الخبر» وكتاب «الدفاع عن الثقافة». وفي النشرة المصاحبة للمعرض عبارات عن دور الفنان في التعبير الإيجابي عن حقائق العصر المزعجة إشارة إلى دى كيريكو وتانجى ودالي ودلفو، وعجاجة ضد مهاجمي الفن الحر بأنهم سلبيون «إن الأعمال التي قام الفنانون الأحرار من محمود سعيد حتى فؤاد كامل، والتي بنى عليها هذا المعرض، في هذه الأعمال الرد القاطع الذي ليس بعده رد.. إن إعادة الجنون بقوته القاتلة إلى الأشياء كل هذا لا يمكن أن يكون عملاً سلبياً».

وقد أقامت الجماعة معارض سنوية حتى سنة ١٩٤٧ أحدثت ثورة فنية كبرى،

وظهر أثر الفن السيريالى ليهيمن على أغلب فنانيها، وانصرف عدد كبير من الفنانين والأساليب الفنية الغربية الحديثة بصورة متسعة، وكان هذا موقفاً سلبياً، ولكن له جانب إيجابى مهم، إذ يرجع الفضل لهذه الجماعة فى تبلور أساليب فردية، حيث يعتمد الفن الحديث على الأسلوب، فأصبح كل فنان يدرس ويبحث عن أسلوب ينفرد به، وسط هذه الدراسات والأبحاث بدأت تظهر معالم الشخصية الفنية المصرية. وفى عام ١٩٥٩ أقامت جماعة (نحو المجهول) معرضها الثانى تحت عنوان «لايزال» فى قاعة «كلتورا» كدعوة صريحة للتحرر من القوالب التقليدية ومسيرة الحداثة فى التعبير الفنى من خلال التيارات السيريالية والتجريدية والتعبيرية، وشارك فى المعرض رمسيس يونان، وفؤاد كامل، ومينير كتعان، وكانت أعمال الجماعة مستفزة، مصابمة للرواسخ فى ذلك الوقت.

فى عام ١٩٦٠ كانت هناك حملة ضارية ضد الفنون الحديثة، والتجريدية على وجه الخصوص، وقد قاد هذه الحملة بعض الفنانين المرتبطين بالصحافة، فنشروا أنباء تهكم «خروتشوف» الزعيم الروسى المحبوب لدى المصريين آنذاك واقتترانه بذيل الحمار، كما نشرت مجلة آخر ساعة فحاً أعدّه البعض لفنانين ورجال ثقافة معروفين، حيث عرضت عليهم صوراً ملونة غريبة وتجريدية، فأشادوا بها، وحلوا ما فيها من قيم جمالية، ثم علق أصحاب الحملة الصحفية، بأن هذه الرسوم من رسم قردة الشمبانزى، وأن ذلك يدل على زيف رأى أولئك المختصين.

وكرّرت الإشارة إلى الفنون الحديثة، والتجريدية خاصة، باعتبارها انقياداً أعمى لفكر استسلامى للغرب المستعمر والصهيونية، وأنه - أى التجريد - ضد الاشتراكية وضد الصدق والأمانة الفنية التى رأوها فى أعمال الواقعية الاشتراكية من ناحية، والتأثيرية والواقعية من ناحية أخرى، باعتبارها تصور جماليات البيئة المصرية، وإرهاصات من التراث الوطنى وأبناء الأحياء الشعبية والريف.

وقد وقع العديد من كبار فنانى الجيل الأول فى مصر فى هذا العداء التطوعى

للتجريد، كما حاولوا فى الوقت نفسه تأكيد أن التجريد جزء من صميم العمل الفنى وليس العمل الفنى بصورة خالصة، وظن أغلبهم أن اللوحة التجريدية تفتقر إلى القيم الإنسانية الموجودة فى الفن، وأن الفن التجريدى يمثل انسحاباً من الحياة، وهروباً وانتحاراً للتخلص من المسؤولية الفنية القاسية التى يحتاجها بناء اللوحة، وهروباً من المعاناة والتمكن، ونسبوا للفن التجريدى أنه فن هروبى.

ويسوق مكرم حنين عما يراه على لسان محمود سعيد فى حديث صحفى مع الفنانين حسين بيكار وحسن عثمان فى عام ١٩٦٠ تنطق بكل ما سبق الإشارة إليه من موقف رافض لا يخفى نزعة الاستهزاء من الفن التجريدى.

وفى تصريح لمصطفى سويق يقول: لا أحب أحداً من الفنانين المحدثين.. لا تعجبني حركات التشويه الحديثة.. وبيكاسو يغير خط سيره كثيراً، وهو فى ذلك الموقف يعكس مقولة كانينيسكى فى الروحانية فى الفن: «كل مرحلة تعطى موازينها الخاصة لحرية الفن، وحتى أكثر العباقرة ابتكاراً لا يتخطون هذه الحرية».

كان يرسم الموبيل ٧ ساعات يومياً، وكان يستغرق فى اللوحة الواحدة من أسبوعين إلى ثلاثة، وأحياناً عدة شهور، وكانت بوارق الإلهام والمثيرات العابرة تلح على ذهنه لسنوات طويلة يتصالح معها بفعل فنى. وكان ينظر إلى المهتمين فى قفص الاتهام بعيون مؤسسية ويعيون عاطفة فى آن واحد، وأحياناً ما كان يرسم من فوق منصة القضاء صورة متهم برئ، يصلى فى ساحة المحكمة.

هذه هى المكونات السيكلوجية لشخصية محمود سعيد: السطح المحافظ الهادئ، والفوران الداخلى الصاخب، الماجن، المفرط فى الصوفية وفى الحسية فى آن واحد، كإيقاع الزار الصاخب الماجن المقتنع بالأدعية والدروشة، والتكفير عن الذنوب بالبوران اللاواعى عند البراويش والمجانيب، أو بفضح المستور عند بنات بحري بملابيات اللف التى تكشف عن الشهوة المستترة وراء الأحجية المصطنعة.

والموقف المتصارع بين الحياة الأرستقراطية والأسرة المحافظة والوظيفة الرسمية

والمكانة الاجتماعية والجنور التركية من ناحية، والانحياز العاطفي ناحية الموضوع الرومانسى الشعبى الريفى، الذى يحترم المشاعر وتشده الجوانب الحسية، ليس وفقاً على محمود سعيد، بل ربما كان نمطاً متكرراً فى التاريخ المصرى فى العصر الحديث، يمثل ابراهيم باشا ونوبار باشا وأحمد شوقى ومحمد ناجى، حيث جمع كل منهم بين مجموع الصفات المتباينة فى شخصية التركى، أو الأرمنى، أو المنتسب إلى الخاصة الأرستقراطية صاحبة النفوذ أو متخذة القرار، ولكن انحيازهم إلى ما هو مصرى وإلى ما هو شعبى ووطنى كان متفجراً ومفصلاً عن نفسه، لدى كل بطريقته وبلغته ووسائله.

محمود سعيد بين الشرق والغرب^(١)؛ المصادر الرشيدة^(٢)؛

يرى رمسيس يونان فى محمود سعيد - عن حق - أنه - بلاد تردد - صاحب الشخصية الفنية البارزة والأشد استقلالاً عن أقرانه، حيث انفرد منذ البداية بأسلوب شخصى واضح السمات بالرغم من تأثير الثقافة الغربية عليه، ومن اطلاعه الواسع على فنون الشرق والغرب.

كان محمود سعيد كثير السفر إلى الأقصر وأسوان وأبى سمبل فى الثلاثينيات، أثاره الفن الفرعونى بشدة، وتمركز اهتمامه على النحت والعمارة، دون الرسم الذى يؤثر الهيئته على اللون، إذ شعر محمود سعيد بموضوعاته مجسمة وقد فتته رأس إخناتون الذى ألح عليه فى رسم شخصه، بل إنه يعتبر شخصاً أتونياً من حيث هيمنة الشمس على كيانه التشكلى كله. وينعكس احتفاله بالنحت والعمارة المصرية على تشكيله لكل العناصر من ناحية، وكأنها تماثيل صرحية، وتحجر بعضها أحياناً، كما فى لوحة القط الأبيض، التى تبدو وكأنها تماثيل فى تكوين صامت تم تصويره، وكما فى لوحة المدينة والعائلة والمصلين والشوانيف وقد أنتجت كلها فى الثلاثينات، أما فى لوحة السابحات التى أنجزها فى عام ١٩٣٤ فيتضح فيها تأثير أفريقى نوبى

بشارى، حيث تبدى المستحاثات الثلاث العرايا وكئنهن تماثيل أفريقية برونزية أو أنوسية، بالغ فى تجسيم التفاصيل والانتفاخات على غير عابته فى هذه اللوحة، وعمد إلى تجسيم الكتل البشرية الرأسية فى مواجهة المياه المناسبة أفضاً. والخلفية الباهتة. وتظهر مؤثرات الفن الإسلامى فى موضوعاته الدينية: مثل ملامح العقود والأعمدة والنوافذ المزخرفة.

أما تأثر محمود سعيد بالفن الغربى فقد كانت له طبيعة خاصة، ويقول يونان: «لا نكاد نرى شيئاً يستحق الذكر أخذه سعيد من التراث الأوروبى. حيث أراد فى بداياته التقليد، ولكن طبيعته غلبت عليه، فإذا بأسلوبه يتطور بصورة حتمية لا مفر منها. أشاح محمود سعيد وجهه عن الجمال المثالى وعن الحركات العضلية التى ميزت التيار الفنى الإغريقى الهلينى الذى انعكس على الفن الأوروبى بصفة عامة، وعلى عصر النهضة على وجه الخصوص، ونبذ التيارات الأوربية فيما بعد النهضة، كالباروك والروكوكو والرومانتيكية والواقعية والتأثيرية، ورفض ما بعدها من تيارات حديثة، بينما أخذ عن الفن الأوروبى أسلوب التصوير ثلاثى الأبعاد بظلاله وأنواره ودرجاته اللونية، كما أخذ عنه قواعد هندسة تخطيط اللوحة وطوعه لنظامه الخاص، ويقول سعيد: إنه قد تأثر بفكرة سيزان واقتنع بها، من حيث أن الطبيعة ليست بها خطوط، وهناك أحجام تتحرك وعلاقتها مع أحجام أخرى قريبة منها هي التى تكون الخط.

إن احتكاك الفنان الغربى الحديث بالشرق أدى الى تأثره الشديد بمعطيات الطبيعة المتميزة، كما عكس نظرة عميقة للغة الفنية للشرق. ففي القرن التاسع عشر بدأ الكثير من الفنانين والباحثين الانتباه إلى أهمية الاحتكاك بالثقافات الأجنبية كشركا، وتبين لهم أهمية هذه المشاركة، ويقول إرنست ستراوس Ernest Strauss : «الحقيقة أن كل مجموعة من الناس تستطيع أن تتعرف على نفسها فى الأعمال الفنية للآخرين».

فى القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين استلهم الفنانون الغربيون من الشرق ما جعلهم يركزون الاهتمام على معالجة الضوء واللون، والتخلى التدريجى عن الأسلوب التقليدى لتوزيع الضوء والظل الذى اعتمد على التصوير الداخلى للفنان، وليس على رؤيته الخارجية. فظهر فى أعمال ديلا كروا التى تتسم بالدرامية فى التباين اللونى الضوئى لتحقيق الإحساس الرومانتيكى بالتراجيديا والقدرية، فكانت المناطق الظلية فى أعمال ديلا كروا ملونة وليست مؤكسدة. فقد كان الظل ومحاولة تشفيقه وتنويهه مثيره الأساسى ومصدر اهتمامه فى التصوير، كما استخدم الأزرق القوى فى السماء والألوان الباردة المضيئة التى استخدمها من قبله فيرونيز Veronese . واستخدم ديلا كروا الظلال ذات الأطراف المضيئة التى تعكس أسلوب رمبرانت مما أعطى أعماله غموضاً خاصاً، وقد تأثر أدولف مونتسيليلى Adolphe Monticelli بابتكار ديلا كروا وكثفه وزاده تحراً، إذ اختزل الألوان بصورة عفيفة مستقلة عن موضوع الرسم وركز على الضوء المتألق، وقد كانت ألوانه - غالباً - من درجات البنى والأزرق على أرضيات قائمة ومعممة. وتعد أعمال مونتسيليلى حلقة الوصل بين ديلا كروا وسيزان وفان جوخ، ثم التأثيرية حيث تغيرت سياسة إضاءة لوحات المناظر تماماً، فلم تعد المساحة السفلى وجانبها المنظر معممة كما كانت من قبل، بل أفتحها الضوء البهر نون تخصيص نقطة تركيز فى اللوحة، فاختفى المنظر التقليدى وحول اللون المؤكسد إلى ضوء الشمس المشع باللون، وأصبحت للظلال مكانة مركزية فى التكوين ولم تعد تكميلية، وساد التباين والتكثيف القوى لضوء الشمس، وقد ظهر تأثير الشرق فى أعمال الفنانين الغربيين فى ستينيات وسبعينيات القرن الماضى فى زمن ما قبل وبداية التأثيرية، ولم تواصل تأثيرها فى بقية مسيرة التأثيرية، حيث ركز التأثيريون على الحلول الفنية الخالصة لمشكلة الضوء فى حد ذاتها. وذلك تحت فعل التقدم العلمى والصناعى الذى شجع روح المبادأة والتقدم وروح الثقة، فأصبح البصرى هو الحقيقة الوحيدة، وعندما تحول جوجان من

الإدراكية البصرية إلى المفاهيمية كان ذلك بمثابة التمرد على الحضارة الغربية، إذ تمرد على العمق المنظوري وأوجد صيغة اصطلاحية للتعبير عن العمق. من جيوتو وسيمون مارتيني وفرا أنجيليكو وفوكيه. استوحى سعيد الأوضاع المثالية والتجسيم بدون منظور، كالتطريق على النحاس للعناصر والتكوين المسرحي والمسحة القدسية.

ومن عديد من فناني النهضة استلهم علاقات تكوينية مثل مجموعة العقود في مظهر منظوري مائل، كما في الجانب الأيمن من لوحة إنماتونيلو داماسيفا وعنوانها سانت جيروم في مكتبه، ولوحة البشارة لعدد من الفنانين ومن بينهم ليونارد دافينشي، ومن لوحات بليني ومساسيو ورمبرانت استوحى مناهج معالجة الضوء لتجسيم الكتل والحجوم والإضاء والسحر والرؤى الداخلية وتلخيص نقاط التركيز الضوئي والطاقة النابضة وراء المادة.

وقد استعار سعيد أيضا عددا من عناوين لوحاته وموضوعاتها كالعائلة، والبشارة.. سان جورج والتين والطرد من الجنة. وتقترب أعماله من ستانلي سبنسر من حيث التركيز على القووم والحركة واختزال التفاصيل مع ما في أعماله من مسحة ملحمية تتبدى في لوحة الزار ودراسة الخيول والذكر والصيد العجيب والدراويش، وتقترب من مارك جيرتر بألوانه النحاسية اللامعة العناصر، ورسم الشخصوص كالدمي، وطبيعة الحركة في لوحاته، الوميض اللوني وتقسيم العناصر والتكرار للشخصوص في مصفوفات شبه فرعونية.

ومن دى كيريكو استلهم سعيد خلفياته الموحية، أشربة المراكب، الدخان الأبيض والظلال الحارقة في خلفية الصورة، القطط المجمدة والكلاب التي تسعى في خلفية المنظر، تجد ظلالها الموحية من ورائها.

ويصرح سعيد أنه مر بمراحل عديدة في تأثره بالفنانين التشكيليين، بداية بحب روبنز للحركة والحياة «ورومبرانت لأن قيم الضوء عنده مذهشة، بالإضافة إلى العمق والإنسانية وتحليل الشخصيات، وبعد قليل وجدت أن روبنز سطحي، أما

روبرانت فعميق، كان الضوء عنده يشع من الداخل، وضحي باللون وأبقى على الأحمر والبني فقط. ثم أحب الهولنديين والبلجيكيين، خاصة الأخوين فان إيك، حيث يعتقد «أنهما وصلا إلى قمة الإتقان للصنعة أو التكنيك.. وجدت عندهما إلى جانب الصنعة والتكوين، وجدت الشعور الداخلى الشعرى.. رغم واقعيتهما الواضحة»، كما تأثر أيضا بالإيطاليين من عصر النهضة، وخاصة تأثره بألوان فناني البندقية، بالإضافة إلى فنانين آخرين يشار إليهم في الفقرات التالية من هذه الدراسة.

موقف محمود سعيد من مصادر إلهامه:

«الحقيقة السيكلوجية أن الفنان كان دائماً هو الجاهز للتحدث من روح عصره، ويمكن فهم عمله جزئياً فقط من خلال سيكولوجيته الخاصة، واعية أو غير واعية، والفنان يضيف إلى الطبيعة وإلى قيم زمانه قيمة هي بذاتها تشكل خصوصيته». (كارل يونج)

الأشكال المعتادة الشائعة التي صورها محمود سعيد في لوحاته من مظاهر الممالك الحية والجمادات والمصنوعات لها قدر من الإحياء السحري ودلالات رمزية، فهو يحول هذه الأشياء بنون وعي إلى رموز لتكتسب سيكولوجية خاصة تتخطى حدود مظهرها المرئي. يقول يونج : «إن الرمز في الفن الحديث لا يفصح من خلال استخدامه فقط، ولكن من حيث مغزاه وتعبيره عن الأحوال السيكلوجية المحيطة بالواقف»، وقد اعتقد علماء الكيمياء في القرون الوسطى بأن أرواحاً تسكن المواد كالأحجار والمعادن، وذلك يرجع - كما يوضح «يونيغ» - إلى العقل الباطن الذي يأتى دوره عند وصول الفكرة المنطقية إلى منتهاها، ويأتى نور الدهشة والغموض، حيث يملأ الإنسان المناطق الغامضة والمجهولة بمحتويات من لا شعوره.

وكما يظهر هذا الإحساس الغامض بأن العنصر المرسوم يحوى أكثر مما تشاهده العين في أعمال جيورجيو دى كيريكو، الأسطوري بطبعه المحب للغز والبحث عن التراجيديا، والذي يقول عن أعماله الميتافيزيقية: «لكل شيء وجهان،

الوجه المعتاد، والوجه الشبهي أو الميتافيزيقي الذي يراه قلة قليلة في لحظات الاستبصار والتأمل الشارد، وأن على الفنان أن يضمن عمله الفني شيئاً لا يظهر في هيئته المنظورة. تظهر هذه الخاصية في أعمال محمود سعيد، حيث إن بعض أعماله تبدو للمشاهد كالأحلام، ترتبط باللاوعي فتطوف في لوحاته بالصحراء والنيل وبالمراكب الشراعية والبحر، وفي داخل المساجد، في منظور محكم وضاء بأضواء ساخنة قاهرة وامضة مضادها غير منظورة، عناصر يومية دنوية، وعناصر كلاسيكية صرحية تتبادل الأدوار على مسرح لوحاته.

ومحمود سعيد يركز على عالمه الداخلي اللاوعي يمثل احتفاله بالعالم الخارجي من اهتمام ويقدر انشغاله بعمليات التوازن والتوحيد والإيقاع من الوجهة البنائية التكوينية وبالخطوات والراقات اللونية، ويعملية توليف وبلورة عناصره في صيغة تشكيلية خصوصية وربطها بما يجاورها وما يحيط بها من صيغ مكانية. فإن الحياة الخاصة باللوح تنطلق لاشعورياً في حالة من الإلهام الحذر. وكأنه يتبع نصيحة كاندينسكي بأنه لابد للفنان أن يركز عينه على عالمه الداخلي، بينما يركز أذنيه على العالم الخارجي. ومن ثم فإن سعيد يعكس في أعماله ذلك اللجوء الهروبي إلى الداخل وإلى الخيال، حيث يعكس خبرته العاطفية وليس الإدراكية الطبيعة.

ويقسم هيربرت كون Herbert Kuhn الاتجاه الفني إلى نوعيتين: الخيالي الذي يتعامل مع الخبرة غير الواقعية كالحلم، والحسي الذي يتعامل مع المثيرات البصرية بصورة إدراكية مباشرة وملموسة، ويقول: «إن المصريين قد تمكنوا من التعبير عن العواطف الدينية والروحانية بحساسية بالغة منذ أكثر من ٤٠٠٠ سنة»، وفي أعمال محمود سعيد امتداد للتعبير عن تلك العواطف بصورة مرهفة شفاقة شاعرية.

ومحمود سعيد قد نجا - برجاجة عقله وحساسيته وثقافته - من أن يقتنع بضباب الماضي والواقع في أثر الملامح التراثية، ولكنه أعطى أحاسيسه إلى أعماق الأصوات الشاعرية في محيطه البيئي.

ولعل أبلغ تعبير عن علاقة محمود سعيد بالأساطير يتجلى فى عبارة رمسيس يونان التي يقول فيها: «إن هذا الفنان الذى لم يصور قط الأساطير هو فى الواقع خالق الصورة الأسطورية فى فننا الحديث».

موضوعات التعبير والأبعاد البنائية النفسية والرمزية للوحاته :

تتعدد موضوعات لوحات محمود سعيد الأثرية فى مجموعات، فهو يتعامل مع موضوعاته ومصادر إلهامه كالباحث المجرب الذى يستغرق فى موضوع إلى أن يستنفده أو يكاد، ثم يتحول الى موضوع جديد ويتجاوب مع مثير آخر. وقد أخذت الصور الشخصية منه مساحة لا يستهان بها من طاقته الإبداعية، وتنقسم الصور الشخصية إلى فصلين متميزين، أولهما ما رسم من شخصيات رجال وسيدات مجتمع وأفراد أسرته، محافظة متكلفة أقرب الشبه بالصور التذكارية الفوتوغرافية التى تصور أمام خلفيات سابقة التجهيز بالأستديو، ستائر، جدار عليه لوحات، منظر طبيعي اصطلاحى، أو مجرد درجات ظلية، ومع ذلك فإن هذه اللوحات الشخصية لم تخل من نظرات شاردة، وابتسامات منها المتعالى، والمتعجب والساخرة، والحزين أحياناً، وأوضاع الشخصيات مثالية بها نوع من التجسيم المصطنع، وعوامل التجميل البروتوكولى.

وثانى فصائل الصور الشخصية ما رسمه لأبناء البلد من الموديل أو من الخيال وفيها تتجلى خاصية التأمل والتحليل النفسى، وجوه شاردة وأخرى عابثة وأخرى خاشعة، منها المسالم ومنها الجاد، ومنها الصارم، وبالرجوع إلى الرسم الذى نفذه بالقلم لشخصية عام ١٩٢٠، والذى سماه «تحليل نفسى»، نجد ارتباطاً وثيقاً بالصور الذاتية للفنان فان جوخ التى تعكس حالة الغضب والتمرد والتوتر التى كان عليها عند النظر فى المرأة، وفى هذه المجموعة لا تتركز الصفات فى الوجوه فحسب مثل المجموعة الأولى، بل تنسحب إلى الأيدي والأجساد والخلفيات الدرامية الجزئية،

وقطع الموديل داخل اللوحة واتجاهه على سطحها، فهو يميل بجرأة مثل جرأة إدوارد مونش وإدجار ديجا فى قطع أطراف الموديل داخل إطار اللوحة ليركز على الأجزاء الراغب فى إظهارها، وفى أغلب الحالات يتجنب رسم الأقدام أو يبهمها بصورة أو بأخرى وعند رسمها يرسمها بصورة اصطلاحية وينسب غير متلائمة مع باقى الموديل، كما فى «بنات بحرى» ١٩٣٤ «والصيد العجيب» ١٩٣٣ وأحياناً يقطع أجزاء أكبر من أنزع وأكف وسيقان الموديل، وكأنه يقرب من خلال مكبر الصور ليحدد الإطار الذى يستهويه.

وقد كان محمود سعيد يستخدم فيما يبدو فانوس تكبير الصور لتكبير رسومه التحضيرية بالذات فى الموضوعات المركبة والخيالية كلوحة المدينة ولوحة بنات بحرى والزار والأسرة والصلاة والصيد العجيب والزرايش التى أراد فيها الاحتفاظ بحرارة وتلقائية التكوين على المحاور الهندسية التى بناها عليه، وتدل اللوحات الصغيرة للوحة المدينة ولوحة الصلاة على هذا الاحتمال.

المجموعة الثانية من اللوحات التى انفرد بها محمود سعيد «وصباغ» فى الفن المصرى المعاصر، هى لوحات العارى الذى يعبر عن جرأة غير مسبقة فى مجتمع الثلاثينيات والأربعينيات، إذ عرض فى معارض عامة لوحات عارية تتسم بالشهوانية والإثارة، ومنها لوحات لراقصات شبه عاريات وموديلات على الأرائك وعلى الوسائد وخلف النافذة، ولم تكن هذه اللوحات العارية أكثر إثارة من الموديلات التى انتشحت بالملابس الشفافة التى تكشف عن ملامح الجسد.

وفى لوحات مثل «على الوسائد» ١٩٤٤ «وعلى الأريكة الخضراء» ١٩٤٣ يبرز الأوضاع بصورة عجيبة، وكأنه قد سلط عشرات الكشافات المدققة لتسقط بقعاً ضوئية مشتتة، وكأنه توضيح نماذج تمثل كل جزئية من عناصر اللوحة، وهو بذلك يحدث إيقاعاً بالغ الغرابة، بينما يعتمد إظهار رصانة الكتلة ووحدة اللوحة وتجسييمها، فإن البقع الضوئية المشتتة تعيد اللوحة إلى ما يشبه السجادة أو

التقاسيم الأرابيسكية التي تمنع وجود بطولية مركزية، وأحياناً يتعامل مع الضياء والظلال لتهديد الكتلة المركزية للموبيل ولتحويل أجزاء منه إلى مساحات هندسية كالمستطيل تتداخل فيه أجزاء من الشكل وأجزاء من الأرضية يوجد بينها مساحات الظل، بينما يكثف الإضاءة على الجزئيات الهامة لإبرازها.

وموضوع آخر أثير عند محمود سعيد هو الموضوع الديني، بدءاً من القديس جرجس والتنين والهجرة ، آدم وحواء والطرد من الجنة ، إلى صلاة الجمعة والصلاة وحلقة الذكر والمقرئ وال دراويش وزيارة القبور وما بعد الدفن، وفي هذه الأعمال سحر صوفي وصفاء نفسي وورع تشترك في بنائه كافة عناصر اللوحة، المصلون والأعمدة والعقود والمشكاة والنافذة في إيقاع تكرارى متقابل في الحركة ومتعادل في الاتجاه، وغامض، بفعل الظلال المسجاة التي توحد المشهد وتبهم تفاصيله الفانية لحساب التوازن والوحدة. الحركات الدرامية في الذكر وال دراويش والزار ، السجاجيد وأعمدة المساجد التي تقطعها في خطوط حلزونية ظلال موحية، ولفحات الضياء المنبغثة من مصدر مجهول أت من خارج الإطار، أفقية رأسية ومائلة مختلطة بالدخان أو الغبار الأثيرى تلعب لعبتها في تسليط الضوء على مناطق دون أخرى فتقطع رسوخ الكتل البشرية لصالح التشفيف والتحليق والتخفف من وطأة الجاذبية، واللافت للنظر - حقاً - تلك الحالة الديناميكية التي تعتور شخوص هذه الموضوعات الدينية، السكونية في مضمونها، سواء من خلال حركتهم الفعلية الدوامية المتشنجة المروحية، كما في الدراويش والزار وحلقة الذكر، أو من خلال ألسنة الضياء المتشتتة أو الضياء الناعمة المسطرة على بطون العقود وجوانب الأعمدة وظهور المصلين.

وفي مقابل هذه المجموعة الدينية صور محمود سعيد مجموعة تعد علامات على فنه، وهي مجموعة دنيوية صور فيها «بنات بحرى» و«بنات البلد المصرية» التي يقول عنها في سنة ١٩٦٠ ما يعد أفضل وأصدق وصف عن لوحاته حول هذا الموضوع يقول: «في رأيي أن بنت البلد المصرية تجمع بين الإنسانية والحيوانية، بين الصفاء

الروحي والاشتغال الجنسي، بين الروح الباسم والحزن القاتم، إنها وعاء كبير تغلى فيه المتناقضات، وتتصارع فيه الأضداد» ويشير إلى تأثيره الكبير بشخصيات ديستوفسكى المزوجة فى تكوين فكرته عن المرأة، وخاصة بنت البلد.

وقد أصبح اسم «بنات بحرى» مقروناً بصورة فورية مع اسم الفنان محمود سعيد، فبالرغم من أن رسامين أجنب عاشوا فى الإسكندرية رسموها، ومن بينهم الأرمنى «يرفاند دمرجيان» الذى هاجر إلى مصر عام ميلاد محمود سعيد، ورسم أبناء وبنات البلد وأرباب الحرف والراقصات والباعة والمصلين وقارئى القرآن، واليونانى «زوغرافوس» الذى رسم فيما بين ١٨٩٧ و١٩١٣ - بالألوان المائية - صور كورنيش الإسكندرية قبل أن تقام الكبائن، ورسم الجمرى والميناء، ونساء الإسكندرية بملابس بحرى اللف، كما رسم الصمارة فى سيدى جابر، وهى ذاتها الموضوعات التى أصبحت أثيرة عند محمود سعيد، ولكنه تعمق فيها وسكب من أحاسيسه ومشاعره عليها تأثيراً وشعراً لا يضاهى، فتخطى نظرة المستشرقين الذين يبحثون عن المشاهد التى تركز على الإثارة والغربة، كما تقول ليليان كرونك، وكما يقول أحمد راسم: «إن فن محمود سعيد مصرى بكل ما تعنى الكلمة من معنى، فهو ليس كتوائك الشعراء الذين يتصورون أنهم يصنعون أعمالاً شرقية بوضع الأهرامات والبنو فى قصائدهم».

وكما عالج محمود سعيد موضوعاته من الصورة الشخصية بأشكالها، والعارى والموضوعات الدينية وبنات بحرى، فقد ترك بصمات خالدة على موضوعات: السوق والرقص والطرب والأسرة والمدينة والصيد، وقد أصبحت بصمته فى الموضوع الأخير نتيجة إثارة واقعية اعترته أثناء إحدى جولاته فى رحلة على الساحل بين رشيد وأبى قير، وشاهد جماعة من الصيادين فى عودتهم ومعهم صيدهم، بهر سقوط أشعة الشمس على السمك كالماس، بما فيه من حيوية أخّاذة، وأمعن النظر فى هذا المشهد وتمنى لو سجل بريشته (بعض القيم عن الشمس والضوء) وظل الموضوع كامناً فى

مخيلته وملحاً على وجدانه إلى أن عاوده هذا الخاطر بعد سنتين أو ثلاث، فقصده مبكراً سوق السمك بالأنفوشي ليتأمل السمك وهو خارج من الماء، وعاد إلى بيته وعمل تخطيطاً صغيراً، ثم بدأ بتصوير لوحة الصيد العجيب لمدة أربعة شهور متواصلة، وهو في حالة «هيجان» شديد، وانتهت اللوحة كولادة جديدة بعيدة عن المخطط المبدئي، لتصبح واحدة من أهم علامات التصوير المصري الحديث؛ ومصدر وحى لمن أعقبه من مصورين مصريين عامة، وسكندريين خاصة، وفي الوقت الذي يقضى فيه أربعة شهور أو عدة أسابيع في رسم لوحة واحدة، نجده، كما في حالة لوحة الجزيرة السعيدة، «يصورها بنون إعداد سابق، بدون أى تخطيط وبدون «اسكتش». كان يطوف بحديقة صباح أحد الأيام نون نية الرسم، ويحلول نهاية النهار كان قد صور اللوحة، غير أنه يؤكد أن للوحة جنوراً بعيدة في نفسه، من فرط ما صور الريف في المنصورة وما يحيط بها من تخوم، إبان اشتغاله في سلك القضاء، حيث كان «يطيل النظر من خلال نافذة القطار» إلى هذه الأراضي.

كانت لوحات الموضوع التكويني في أعمال محمود سعيد أقرب إلى التوليف الخيالي منها إلى رسم الواقع، فالشخص تتجمع في ثنائيات أو ثلاثيات وكأنها تماثيل من المطاط المنفوخ، ومعها عناصر حيوانية كالقط الشهير بجلسته الفرعونية، أبيض غالباً. شاخصاً في وجه المشاهد متصديراً أمامية اللوحة، وكأن هذه اللوحات فتارين في متحف الشمع تمثل تجمعات من نوعيات من البشر في صندوق له عمق محدود، وخلفيته عناصر مكملة للموضوع وشارحة له، معرض للملابس وعصابات الرأس والملايات والفساتين الزاهية الألوان، سيدات ورجال وأطفال وقطط وحمير وسمك وأشربة مراكب وشاطئ ومبانٍ وسماء وسحب وظلال ممتدة لتتخطى حدود الإطار، كما في لوحة «القط الأبيض» ١٩٣٧، وهي تجمع آثاراً من عرائس التخطيط «سوراه» الشبيهة بالدمى المنفوخة التي تتحرك على عجلات خفية، وفيما يتعلق بالعناصر الشاردة والقط والظلال الممتدة فإنها تنتسب بصورة أو بأخرى بلوحات

المصور المينافيزني «جورجيو دي كيريكو».

والموضوع الآخر الذى تألق فيه وأبدع محمود سعيد آيات رائعة ومذهباً فريداً هو فن المنظر الطبيعي : الريف فى المنصورة، والبحر والشيطان بالإسكندرية، والنهر، ومرسى مطروح ورشيد وأبى قير والميناء والبحر الأحمر، والمنظر الطبيعي إما خلفية ثانوية تكميلية أو خلفية تحتل أغلب التكوين، كما فى لوحة «حاملة البلاء» عام ١٩٤٠ «والأسرة» عام ١٩٣٨ «والشواذيف» عام ١٩٣٤ «ومنظر على النيل» ١٩٦١، أو مناظر طبيعية قائمة بذاتها تتراوح بين المنظر الاصطلاحي التقليدى الأقرب إلى النقل من أصل فتوغرافى، مثل «منظر على النيل» ١٩٤٥، والمناظر الحاملة التى تجمع بين ذكرياته أو تسجيلاته عن موقع ما مضافاً إليها إحساس شاعرى موحٍ، والمناظر الأقرب إلى التجريد واللعب والمساحات والتضاريس والدرجات الظلية فى تكوينات تلقائية مختزلة كما فى «جبل الشويبر» عام ١٩٥٤.

هذه هى موضوعات محمود سعيد الأثيرة، ومداخل معالجته لها، من خلال خبراته التقنية، وملاحظاته الحية، وانعكاساته النفسية ومغزاها الرمضى، إذ لجأ محمود سعيد كثيراً إلى لغة المجاز فى أعماله محاولاً تخطى المباشر إلى الأثيرى المطلق، وذلك الملمح هو الذى أضفى ملحمة أسطورية على عناصره وتكويناته وأجوائه، فيتخذ التفاصيل مبلوراً أفكاره فى عناصر تمثل الصنف النوعى كله. ومن ثم يرسمها فى كامل صورتها. حاذفاً فعل عوامل التعرية والزمن، والناس والحيوانات والطيور والأشجار فى كامل الصحة وعنقوان الشباب، والنخلة مثمرة ومعتدلة وسعفاتها كاملة. ومن بين عناصره الأثيرة فى المناظر الطبيعية كان البحر فى سلوكه المتبدل: السكون والهيجان، الرسوخ والخيانة، الملوحة والصخر وزيد الموج والطحالب والأفق البعيد، وأنفعالات السحب والتيارات تكاد تقتلع الأشجار كما يقول نعيم عطية.

المرأة فى أعمال محمود سعيد :

يقول رينه ويج: أدى التحول من الرأسمالية إلى البروليتارية فى أوروبا إلى تحول الفنانين إلى تصوير العمال بدلاً من الموضوعات الرسمية والأدبية والدينية، وقد حدث ذلك فى مصر بعد اشتعال ثورة ١٩١٩ الوطنية وما ترتب عليها من انعكاسات فى الثقافة والمجتمع المصرى، وكان من ثمرة ذلك أن اتجه الفنانون من جيل الرواد إلى البحث عن صيغة مستقلة لكل منهم من ناحية، كما يشير رمسيس يونان، وإلى رسم الطبقة الكادحة من عمال وفلاحين من ناحية أخرى. وبينما كان هذا التحول ثورياً فى حد ذاته، فى حالة محمود سعيد ومحمد ناجى على وجه الخصوص، حيث إنهما من أبناء الطبقة الأرستقراطية، فإن حالة محمود سعيد تتطوى على بُعد سيكلوجى آخر، خاصة فى رسمه للمرأة. فقد قسمها بصورة عنصرية إلى نوعيتين، عفيفات وقورات عندما رسم سيدات المجتمع والعائلة، فاجرات منتهكة أجسادهن عندما رسم بنات الطبقة الفقيرة، وهو بذلك يختلف عن جويا وعن مانيه فى حادثة رسم العارى عند كل منهما التى أثارت ثائرة المجتمع عليهما، فقد عالج محمود سعيد هذا الموقف بعقله القانونى وتخليصه الذكى، ولا أسوق ذلك للتقليل من شأن لوحاته العارية أو شبه العارية التى اهتدى فيها إلى نموذج الأنثى الذى وجدته فى بنت البلد، بما أظهره فيها من احتفاء خفى بالجنس، كما يقول أبو غازى، والنداء الذى يشع من العيون، وفى الشفافة والنفوذ المعبرة عن الخصوبة، أو فى الأجسام النحاسية، التى أشار إليها جبرائيل بقطر، التى تنبعث منها أشعة الحرارة كأن شمساً داخلية تضيئها عيون منتفخة للحب، وشفاه مكنتزة. وفى الجو الذى يصفه أبو غازى بأنه خاص، يضيف إلى البعد المادى أبعاداً نفسية غامضة ومثقلة بالأسرار، وكذلك فى اللون البنفسجى للرداء الذى يحمل دلالات رمزية إلى جانب بلاغته التشكيلية.

ويتضح ذلك التفجر الحسى العارم، والفاجر أحياناً، فى: فانتات بحرى، نوات العيون الخضراء بديرية، ذات الطلق اللؤلؤى، راقصة وتخت ١٩٤٩ أعلى الوسائد

١٩٤٤ موبيل ١٩٤٣ القط الأبيض ١٩٣٧ راقصة ١٩٣٦ السباحات ١٩٣٤، حامله
القلة ١٩٣٦، عروس البحر ١٩٣٣، فتاة على الكرسي ١٩٤٨، على الأريكة الخضراء
١٩٤٣، ذات الجداول الذهبية ١٩٣٣.

ففى عروس البحر، تنصدر فتاة صغيرة عارية تغطى عورتها بكفيها ويقطعة من
القماش الشفاف وتقطع اللوحة من أعلاها إلى أسفلها، ولها نظرة شاردة تتخطى
حدود اللوحة، وكأنها جالسة ليلتقط لها مصور هذا الوضع. يركز محمود سعيد على
الجمال الحسى للموبيل فى هذه اللوحة، الذى يرى نعيم عطية أن فتنتها الطاغية هى
التي أثارت البحر والسما من خلفها، والبروق والرعود والأنداء التي تهدد المراكب
بالجنوح والغرق، ويقول: «جمع سعيد فى هذه اللوحة الرمز والأسطورة والحدث
واستلهم البحر، وجسم البحر فى هياجه وفى وداعته وفى مخاتلاته، فى صده وإقباله
معاً».

أما لوحة (ذات الجداول الذهبية) فقد احتفل بها كل من كتب عن محمود سعيد
بصورة رئيسية، وركزوا فيها على الجوانب السحرية والأسطورية والشعبية
والشاعرية والسكيولوجية، لقد استقطبت من النقاد بمثل ما تمثله الجيوكاندة فى
الحديث عن ليوناردو، بل لقد شبهها رمسيس يونان - مجازياً - بها، لما لها من
ابتسامة ساخرة، وعيون تلاحق المشاهد أينما أتجه، وخلفية تمثل منظرًا طبيعيًا.

وهى تمثل مرحلة طغيان الأنثى عند رمسيس يونان، فهى عنده (الجوهر الأنثوى)
وشيطان أو رب الأنوثة الطاغية، ويصفها بالمر والذهاء، والزهو والخيلاء والتحدى،
ويرجعها الى بطلات الأساطير الشعبية من ست الحسن والجمال إلى الغولة التى
تنصب فخاخها لتتقض بعد ذلك وتلتهم، ويرى فيها عن الدين نجيب «النداء» بما
فيها من فتنة طاغية وخطورة يكمن وراءها السحر فى ذلك الحضور الزئبقى المخائل
الملى بالصبيوات والنداء إلى ملذات مجهولة، ويقول: «ربما كانت الابتسامة المعسولة
الشريرة الغامضة على الشفتين وفى العينين، مسئولة عن بعض منه». ويرى فيها

نعيم عطية الجزء الأسير في نفس الفنان الذي يريد أن يحطم القيود ويخرج. ويقول: «النظرة السيكلوجية المريبة الشريرة تنتزع من الوجه الصامت الصاحب». إن فتنة «ذات الجدائل الذهبية» عند نعيم عطية أشبه بدوامة بحرية تجتذب من يقترب منها، وتبتلع الأعماق حيث لا تعلم عنا. بعد ذلك شيئاً. ويقول: «وجه صبور إلى الأبد، أهي أميرة الإسكتنبية ذات الجدائل التي أحرقتها الشمس وحولتها إلى لون الذهب، كما لفحت البشرة بلمسة نحاسية؟».

ويحاول آخرون مضاهاتها بالهة الجمال الإغريقية أو الرومانية والفينيقية، ولكنها إفريقية بشفاة زنجبية وبشرة نوبية خمرية، وتواصل مع تلك التأويلات نستطرد: أولئك كن ربات جمال، باستثناء عشثار إلهة الفينيقيين ذات الإيحاء الجنسي الفاضح، حيث المرأة تعد نفسها كقريان شهوانى فى طقوس ماجنة. ويقول محمود سعيد عن هذه اللوحة فى تصريحه لمصطفى سويف: «هذه لوحة كنت أرسمها وأنا فى حالة هيجان شديد، ولم أكن أعمل إلا فيها طوال الوقت» وسعيد يقصد بالهيجان: الحماس المستمر. وقال فى مقام آخر رداً على سؤال لمصطفى سويف حول كيفية توصله إلى القيم الضوئية فى هذه اللوحة:

«حتى مدة قريبة كانت ألوانى وكان الضوء عندى ضوءاً داخلياً أشعر به بداخلى ويحاول الخروج إلى الخارج.. كان عندى شعور طوال مدة اشتغالى بالمحاكم أنى أرسف فى أغلال.. وكنت أريد الخروج من هذه الأغلال إلى العالم الحر الطليق». ويقول: إن من أهم الشخصيات الأدبية التي أثرت فيه دستوفسكى وبودلير، وأن غرامه بالأول يتركز أساساً فى شخصياته المزبوجة، الشخصية شيطان وقديس فى نفس الوقت.. إن رمسيس يونان كتب مقالاً نقدياً بعد ما رسمت «ذات الجدائل الذهبية» أثر فى بحثى أنى امتنعت تماماً عن أن أرسم هذا الطراز من الرسم بعد ذلك، وبالرغم من ذلك فقد اختار رمسيس يونان وجماعة «الفن والحرية» ذات الجدائل الذهبية لتكون على غلاف نشرة الجماعة لما فيها من تلميحات سيرىالية.

الرموز السكونى فى أعمال محمود سعيد :

وفى مجال الرمز يصور الفنان آدم وحواء عند الطرد من الجنة تحت اسم (الهجرة) فى صورة رمزية لشاب يتقدم سيده وطفلاً، وجميعهم عراة ولكنه عرى وقور، وقد بالغ فى رسم كفى وقدمى الرجل ويبالغ فى رسم ذراعى السيدة التى تحتضن الطفل. وفى خلفية اللوحة صور الجحيم بذاته حيث تتصاعد أسنة اللهب فى شراسة لتحرق السحب فى اتجاه مائل من اليمين إلى اليسار بزاوية ٤٥° تقريباً وتملأ ثلثي المساحة العليا من خلفية اللوحة. أما الثلث الباقي السفلى، الذى يمثل أرضية الموضوع، فقد لونه بصورة سكونية أفقية لا يقطعها إلا الظلال المتجهة نحو خارج الصورة من الأمام، وكأنه يؤكد على فكرة الطرد مع بعض انعكاسات فى لمسات شريطية أفقية تخرج من الجانب الأيسر من إطار اللوحة. والتكوين له طابع مسرحى رمزى روائى تعبيرى، ولكنه يفتقر إلى العمق، بالمقارنة بباقي أعماله، واللوحة أقرب إلى الملصق الإعلاني منها إلى اللوحة الرصينة.

ويرى نعيم عطية فى لوحة «الدعوة إلى السفر» نوعاً من الدعوة إلى الإقدام على نوع من الغرق الانتحارى بالغرق عشقاً فى البحر، كما يرى فيها تنقيساً مكبوتاً عما يدور بداخل الفنان للسفر إلى الفن - معشوقه - مبارحاً الوظيفة القضائية.

وفى «الصيد العجيب» - الذى أشرنا إليه فى هذا المقال - اختار الفنان التكوين الدائرى كأساس بنيائى للوحة التى يرى فيها بدر الدين أبوغازى «استحواداً على المحتوى النفسى للموضوع، معنى المجهول والمصير وكفاح الإنسان أمام قوى الطبيعة الغامضة»، كإبعاد نفسية يضيفها الفنان على البعد المادى للتشكيل، والحركة فى اللوحة ليست تسجيلاً دنيوياً عابراً ولكن - كما يقول أبوغازى - دائماً حركة فى دوام.

أما لوحة «العائلة» فقد جاءت فى وضع صرحى كلاسيكى ينطوى على رمزية باستخدام مفردات لها دلالات اصطلاحية، كالفلح والفأس والأم والرضاعة

والحضانة، والنيل مع النخيل والمياه الزرقاء والطيور المحقة. إلى جانب تحقيق فكرة الاستقرار والرسوخ من خلال التوازن الكلاسيكي للبناء الهرمي لأبطال اللوحة، وتعتمد إيهام الضوء في مناطق محددة، وتحديد مساراته لتشكيل مراكز القوة وإمعان تسليط الضوء على يؤر بعينها كمنهج رمبرانت، فضلاً عن اختزال الألوان إلى البني والأزرق، والتعبير عن ملابس السطوح وصفات الخامات، والتباين بين ثبات أبطال اللوحة في مقدمة اللوحة، والعمق المنظوري في خلفيتها بمصفوفات النخيل المتدرجة في الارتفاع، متضائلة في العمق، والمسافات المؤدية إلى العمق المنظوري، تقطع العائلة إطار اللوحة من ثلاثة أضلاع لتهيمن على مسرح اللوحة ويتواصل أفرادها باتجاهات العيون المسطرة على الطفل في خط واحد يصل بين مسار عيني الرجل والأم والطفل، لتحقيق تواصل وجدانياً نون أن يكون أحدهما ناظراً إلى الآخر، وقد جاءت هيئة الأم والطفل كالعذراء والمسيح عند فنانى عصر النهضة الإيطالية.

فبينما ينتسب الرجل إلى الفلاح المصرى القديم بوشاحه القصير ورأسه وأكتافه الجرائيتية، فإن السيدة والطفل أوروبية في التصميم والوضع، خاصة وضع الطفل المنظورى الغريب عن اللوحة وعن أعمال الفنان بصفة عامة. ولعل العيون الكحيلة الكبيرة للام والكردان الذهبي للام ألحت على الفنان كحيلة للهروب من الفخ النهضوى الأوروبى.

وتتسم اللوحة بشدة الوضوح والتحديد في مناطق ونويان مناطق أخرى في خلفياتها، وبالضوء الصناعى المسرحى والأوضاع الكولاجية. فبالأب كأنه مفرغ من لوحة أخرى وملصوق، ويؤكد هذا الإحساس الضوء المحدد للزراع الأيسر من الداخل، وقطع الرأس الضلع العلوى للإطار. ولتأكيد الرمزية الوصفية يلون الفنان وشاح الرجل وجلباب المرأة باللون الأزرق لتأكيد الدلالة على كونهم فلاحين، ولكن الوشاح نفسه تاريخى. ويؤكد الفنان تبايناً آخر بين الشكل والخلفية، من حيث الثبات الصرحى لأفراد الأسرة، وليونة الحركة في انعكاس النخيل على صفحة الماء، ليحقق

بذلك رسوخاً عمودياً يقطع نغماً أفقياً حيوياً كالموسيقى الخلفية التي تؤكد الرسوخ في فن الأرابيسك، ويؤكد تلك الموسيقية بأشكال الطيور الهائمة كالهزات في لوحة خطية قديمة مقابلة بين الثبات والرسوخ في الأمامية، والنوام والحيوية في الخلفية، ويبدى الفنان سعادته بهذه اللوحة لأنها خلق كامل أو يكاد، ولأنها كانت تعبيراً عن جو ولادة حقيقية، إذ كانت زوجته تضع مولوداً.. ويقول : «رسمت اسكتش الأم وحدها دون تفكير في استغلاله فيما بعد في لوحة متكاملة للعائلة.. ولكني عندما فكرت في رسم صورة «العائلة» أحضرت اسكتش الأم وقمت باستغلاله بأن أضفت صورة للأب.. ووضح ذلك في الاسكتش الثاني الملون».

اللوحة إذن في صلب بنائها «كولاجية» من حيث توليف عناصر لتحقيق هدف رمزي معين، وهي ذات أبعاد سيكلوجية واضحة فيما سماه رمسيس يونان المكتون أو المضمون الكامن ، أي القوة الإيحائية التي تنثر من المشاعر ما يتعدى المضمون الاستاتيكي، وتتردد له في النفس أصداء عميقة.

كما أن اللوحة بموسيقيتها الأمامية العمودية، والخلفية الموسيقية الأفقية، تعكس خبرة الفنان اللاشعورية من نشأته في بيت يذخر بالتحف العربية، من عمارة وألوان ومشربيات، وفضلاً عن كل ذلك فإن الفنان وكأنه يتخيل نفسه وعائلته في صورة بطولية مثالية مستقرة آمنة ومستمرة في حماية وسلام.

ولتوضيح القيمة الرمزية وما بها من مضمون كامل لهذه اللوحة يمكن مقارنتها بلوحة الأم التي تصور سيدة برداء ريفي ترضع طفلها، وهي صورة من نوع الموبيل الذي ذكر محمود سعيد نفسه أنه يقبده ولا يتجش له فرص الانطلاق.

ومن نفس نوعية لوحة «العائلة» رسم محمود سعيد لوحته الشهيرة «الصلاة» عام ١٩٣٤، إذ فيها تتجلى موهبته البنائية وشاعريته الإيقاعية التي تتلام تماماً مع موضوع التعبير، فعمد فيها إلى تحقيق التعادلية، أو ما شابه ، والتقابل والتكرار، ولعب الاتجاه فيها دوراً مركزياً. فقد صور أربعة صفوف من المصلين وأربعة صفوف

من الأعمدة التي تعلوها عقود، يتجه المصلون من اليسار إلى اليمين، بينما تتجه الأعمدة من اليمين إلى اليسار. والمشكاة المعلقة قرب منتصف الصورة في مقابلة النافذة الزخرفية يؤكد ضحالة العمق المنظورى في اللوحة، في الوقت الذى توحى فيه صفوف الأعمدة في أيمن اللوحة بامتداد أكثر اتساعا في العمق من باقى اللوحة، وتؤكد خطوط الظل الملقاة على أرضية المسجد هيئة المسرح الذى تدور فيها الأحداث، ويزيد هذا التأكيد الإضاءة الصناعية المرتبة التي تؤكد وتكثف الإيقاع بالفصل بين العناصر وتأكيد التتابع الإيقاعى للكتل النحتية للمصلين، وتعتمد اللوحة على ثلاثة اتجاهات رئيسية: أقواس المصلين من اليسار إلى اليمين، أعمدة رأسية، ثم أقواس العقود من اليمين إلى اليسار، ويعبر الفنان عن قضاء اللوحة من خلال الظل الملقى على الخلفية في منتصف اللوحة وامتداده عبر الأعمدة والعقود إلى يسار اللوحة صاعداً من أسفل إلى أعلى، دون حراك، واللوحة في بنائها تنتسب إلى أعمال جورجيو دى كيريكو التي تقوم على تصوير هياكل كالدمى جامدة، ولكن حياة إيهامية تدب في أوصالها، وتتجاوز فيما بينها بالإيحاءات الصامتة، حوار من نوع مخيف لأنه أثيرى، كالحوار المغناطيسى بين كتل متباعدة، ويلف كل ذلك خلفية معمارية غير مأهولة كالمدينة المهجورة، ثم يطفئ هذا الجمود «الروبوتى» فى أعمال «دى كيريكو» عالم خلفي مبهم من الأبراج الأسطوانية والجدران القديمة ذات البوابات الشامخة وشعلات ورايات وبخاخن القطار يحركه الرياح كرموز لاستمرار الحياة وإعمار البيئة، وتؤكد هذا الإحساس ظلال طويلة ممتدة لتوحى بأن الأمر حقيقة ملموسة وليس وهماً سحرياً، أو خدعة مستحيلة، فى لوحة «المدينة» وفى لوحات أخرى عديدة لمحمود سعيد يستعين بتلك الخواص الرمزية السحرية كالعناصر الحية ذات الظلال الممتدة والإضاءة التي تتلألأ على جزئيات منها فى أقصى خلفية لوحاته لتضيف إلى هياكله النحتية النحاسية الملونة فى أمامية اللوحة حيوية تعويضية، كما يعتمد الفنان على استخدام ومضات ضوئية مائلة تقسم اللوحة إلى ما يشبه الشرائط الممتدة من مركز

وهى فى أقصى خلفية الركن العلوى الأيمن من اللوحة لينشر أشعته فى أرجائها مصطدماً بالشخوص والهياكل المتحجرة فتلتمع أجزاء منها وتزدهى لتحريك الجمود المترتب على مصفوفاتها الرأسية فى مقابلة الشريط الأفقى فى خلف اللوحة. وتضفى على كل اللوحة حيوية وتواجداً إيقاعياً موسيقياً تخفف الطبيعة النحتية المعمارية للعناصر. وكأن محمود سعيد قد أراد أن يجمع فى هذه اللوحة الكبيرة كل أبطال حكاياته: بنات بهرى، وبائع العرقسوس، وراكب الحمار مع ابنه، وحاملة الجرة، وحاملة القل تنظر من الشباك، والمقرئ مستند إلى جدار، وبائع البرتقال، وسيدة تشتري منه، والجالس على سور الكورنيش، وأم وابنها فى حوار حميم، والتي تطل من الترسينة الخشبية، والمراكبية فى مراكبهم الشراعية، والملاح المعمارية لبيوت رشيد، والنهر بشاطئيه، وهضبة المقطم تعلوها قلعة صلاح الدين، ومسجد محمد على، وقد صور كل ذلك فيما يشبه الكولاج التلصيقى المحكم، وراعى مسألة تكبير العناصر الأمامية حتى تخرج من الإطار وتصغير تدريجى للعناصر كلما وقفت على خط أرض أبعد من الضلع السفلى لإطار اللوحة، ولكن الخاصية التلصيقية تظهر فى محاولته ضغط كل محتويات اللوحة بخطوط الأرض التي تزيد عن الثلاثة عشر فى حين ضيق، ليتأكد إحساس أن الأحداث كلها ملصقة، أو مرسومة داخل فترينة زجاجية، وليس فى هواء طلق حقيقى، وأنها مصورة بعدسة لها بُعد بؤرى واسع (wide angle) ويتضح ذلك من زاوية الميل لبائع العرقسوس من ناحية وراكب الحمار من ناحية أخرى فى أمامية اللوحة. ويلعب الكلب الصغير دوراً أكبر من حجمه بكثير بأن يتجه إلى عكس اتجاه باقى العناصر إلى خلف اللوحة على مسار الشعاع الضوئى وفى اتجاهه، كما تلعب الحمامة المرسومة أسفل اللوحة دوراً فى توجيه مسار العين لترتد إلى داخل الإطار. والقط الرابض خلف الكتف الأيمن لبائع العرقسوس. وهناك محاولة أخرى من الفنان لبعث تيمة إخناتونية فى شكل رأس راكب الحمار وكأنه تحية للشمس البرونزية التي تلهم محمود سعيد، ويحكم اللوحة

إحساس من نوع أرايبسكى من حيث تعدد وتشقت العناصر المنثورة على مساحة اللوحة مما يخفف من عناصر البطولة المركزية، فتصبح العناصر شبكة متداخلة فى النسيج العام للتكوين.

لوحات «الهجرة» و«الدعوة إلى السفر» و«الصيد والمدينة» تمثل جميعها نوعية واحدة من أسلوب الصياغة الكولاجى التجميعى، فالعناصر ذاتها أو ما شابه تسعى وتتخذ أنواراً فى لوحات مختلفة، وقد تجد رياضة ذهنية تأملية فى تتبع أحد أبطال لوحة المدينة، أو لوحة الأسرة، أو الصيد العجيب، وتتبعه فى أوضاع أخرى فى لوحات أخرى، كما رأينا فى حاملة القل فى هذه اللوحة تلعب دوراً ثانوياً، بينما تلعب دور البطولة فى اللوحة التي رسمها بهذا الاسم فى عام ١٩٣٦ بنفس الوضع والتفاصيل أو تكاد، أى عام واحد قبل رسم اللوحة الكبيرة عام ١٩٣٧، وانظر الرجل فى لوحة العائلة وستجده جالساً على الكورنيش يتأمل البحر فى لوحة القط الأبيض ١٩٣٧ مرتدياً الوشاح ذاته عارى الجسد.

الرمز الدينى عند محمود سعيد :

وفى مقابل هذه المجموعة السكنية من اللوحات الترصيفية نجد لدى محمود سعيد مجموعة أخرى تفيض بالحركة الطنزية وتنضب بحوية إيقاعية صاخبة، كذلك المعروفة فى «الديسكو» ومنها لوحة الزار ١٩٣٩ ولوحة الدراويش ١٩٢٩ ولوحة دراسة الخيول ١٩٤٠ ولوحة الذكر ١٩٣٦ والمرقص والشوايف ١٩٣٤ والصيدون فى رشيد ١٩٤١ والسيرك ١٩٤٠ والصيد العجيب ١٩٣٢.

ففى لوحة الزار - مثلها مثل لوحة الذكر - تشتد الحركة حول حلقة وهمية تساعد على اضطراب الحركة وكهرية الإيقاع، ونلاحظ قدرة الفنان الفائقة على التوزيع الدرامى للظلال وتحديد بؤر الضوء اللافت. وفى اللوحة نجد نسوة فى حركات هستيرية ومن بينهن اثنتان ترفعان ذراعهما الأيمن فى اتجاه السقف متوازيتين،

لتحديد مساحة مركزية رسم فيها الراقص ذا الطربوش، وكأن الذراعين يُطران مساحة مائلة لتحريك الراقص العمودي الذى ينور كالتلحة فى فلك مروحى بقفطانه ذى الاكمام الواسعة، وعلى كتفه الأيمن والأيسر تبرز رؤوس سوداء تضاعف من تركيز العين على رأسه النوبى المعبر، ويقطع هذا الراقص من أسفل كتلة بشرية لعازف السمسمية الذى يحتل الركن الأيمن من أسفل اللوحة، وعلى الجدار الأيمن حمالة لمبة الغاز مرفوعة على كابولين صغيرين يتخذان نفس التوازن مع الذراعين المشار إليهما وكأنهما صدى للحركة، وفى الجدار الأيسر صنوق عربى الطران كالمشربية به نافذة صغيرة من الخرط ينفذ من فتحاته الضوء إلى داخل الحجرة، وضوء آخر مركزى يسقط من كوة فى أعلى الصورة إلى اليسار الأقصى مصوبة أشعتها على الراقص النوبى المركزى، وإضاءة أخرى أفقية على الأرض ومائلة قليلاً على الأرض لتجزئتها إلى أربع مناطق لتفعيل الحركات، وفى الجدار الأوسط نافذة مضيئة كالكوكة يعترض ضياءها المبهر القط المصرى الرابض، تتجسد فيه روح الإله بوباستيس وكأنها هى الطاقة التي تحرك ذلك الصخب، رغم كمونها الصامت. وموقع هذه النافذة والقط يشابه موقع النافذة الزخرفية الملونة فى لوحة «الصلوة» ويؤدى تأثيراً مشابهاً فى هذه اللوحة ويأقى المجموعة سريعة الإيقاع، يتحكم الفنان فى توجيه حركة عين المشاهد باقتدار طائر. ويتوسل فى ذلك باللعب بالفراغ الذى يمثل كوناً غيبياً فسيح الحدود، ويتطلب كما يقول أبوغازى إدراكاً وإعياً يصل إلى ذروته عندما يسيطر الفنان على نقطة الاتصال بين الكتلة والفراغ، ليفصح عن العلاقة المتبادلة بينه وبين الكون.

لوحات ساكنة، ولوحات هادئة، تجمعها شخصية واحدة، تتنازعها المحافظة والانطلاق، المهنة والهواية، والوسط الاجتماعى، ومصادر الوحي المتباينة، فى التكوين النفسى لمحمود سعيد، الذى كان الموت محوراً من محاور فنه، يقابله محور الجنس والمجنون، ومحور العبادة والخشوع.

رموز الحجر والحيوان والدائرة :

يصنف كارل يونج الرموز الإنسانية فى ثلاثة أصناف: الحجر، الحيوان، الدائرة. ونجد هذه العناصر لها مكانتها المركزية فى أعمال محمود سعيد. ويوضح يونج موقع الأحجار من الرمزية كمركز التقاء الأرواح والآلهة والوحى والقداسة، إلى أن يتدخل الفنان لتطويرها من الحالة الغفل إلى ترصيصها بصورة أو بأخرى، كما فى مجموعة أحجار بريتانى النظامية، أو فى الترتيب العضوى لمدائق الأحجار فى عقيدة زن البوذية. ومنذ الإنسان البدائى حرص الفنان على الحفاظ على الملامح الطبيعية للحجر عند محاولة إضفاء علامات أو رموز سحرية أو تشخيصية على سطوحه، وفى الأعمال التى أبدعها ماكس إرنست وجياكوميتى حرص على استخدام قطع الجرانيت التى عالجتها عوامل التعرية والزمن والصقيع والماء مما أكسبها صقلًا فأصبحت على حد قول إرنست «رائعة الجمال فى حد ذاتها، بحيث تعجز أى يد بشرية أن تحاكيها»، ويقول: «لماذا إذن لا نترك الأحجار على حالها المدهش، ونضيف إليها بقايا أساطيرنا الذاتية الغامضة؟».

والحجر والصخر موقع محورى فى أعمال محمود سعيد، وله صياغاته الخاصة فى رسمه، محددًا بنون إيهام، يلقي ظلاله الكثيفة على الأرض فيضاعف من تأثير تجسيمه وكيانه الواضح، إما على شكل كتل صخرية متناثرة فى فراغ اللوحة كعلامات كودية على البعد المنظورى الإيهامى أو مراكز توازن التكوين، أو صخور كالحمم الحمراء المتصارعة فوق جبال الثلج، كما فى لوحة محجر التلك بجماطة، البحر الأحمر ١٩٥١ وإلى الصخور الزلطية المساء فى منظر على النيل عام ١٩٥٧ و ١٩٦١ ومنظر الجبل من ضهور الشوير ١٩٥٤، أو صخور صلبة راسخة تصارع الموج المتلاطم، ويشير كارل يونج إلى الدلالة الرمزية للعنصر الحيوانى فى تاريخ الإنسان بدءًا من كهوف الفن البدائى فى فرنسا وأسبانيا والجزائر، التى اكتشفت فى نهاية القرن الماضى، والتى شغلت الباحثين حول مغزاها المعبر عن ثقافة مندثرة

غير متوقعة، وكيف أن سكان هذه المناطق يتحاشون الاقتراب من تلك الكهوف لاعتقادهم بأنها مسكونة بالأرواح، وأن بنو الصحراء يذبحون الأضحيات أمام الصخور المرسومة بالكهوف كالطقس القرباني، وهو الهدف الذى رسم من أجله البدائيون هذه الكهوف بأسراب الحيوانات فى إنطلاقها يطاردها الصيادون المبالغة فى بعض العناصر، ورسم البعض الآخر بخطوط مزدوجة، بقصد تأكيد فعاليتها كوسيط سحرى يكفل نجاح الصيد وزيادة إنتاجيته، حيث كان الصيادون يتدربون على ملاحظة الفريسة المرسومة تارة والتصويب عليها تارة أخرى على اعتقاد أن ما بالصورة يحدث ارتباط سيكولوجى بين الشيء وصورته وهذا هو الذى جعل البابا كاليكتوس الثانى فى القرن الثانى عشر يحذر من تأدية طقوس دينية فى كهف به رسم الحصان. وهو الذى يجعل البدائيين والبدو يفضبون عندما يهم أحد بتصويرهم أو رسمهم، ويشير يونج إلى حالة التقمص الظاهرة فى رسوم الكهوف، حيث يوجد صيادون متلفحون بجلد أو فراء الحيوان ويمسكون بالفلوت كمن ينفخ فى تعويذة فى الحيوان، واستمرار فكرة التقمص الحيوانى، حيث ينسب ملوك أفارقة ألقابهم إلى الأسد والفهد.. كذلك استخدام الأقنعة الحيوانية، لتفجير الطاقة السحرية والتعبيرية والرمزية عند الأفارقة والبولينيزيين والبدائيين عامة، وفى المسرح الإغريقى القديم، ويواصل القناع الحيوانى نوزه الدرامى فى العصر الحديث وفى الفولكلور وفى الرقص اليابانى التقليدى.

وعند محمود سعيد نجد لرسم الحيوان موقفاً رمزياً متكرراً وكثته علامة مميزة من فرط تكرار استخدامها فى لوحاته كعناصر مُرمزة، كالشاهد على الأحداث والحارس البقظ والرايض المطلسم. فممنذ بداية أعماله فى العشرينات فى لوحة سان جورج والتين عام ١٩٢٧ يرسم حصاناً فولكلورياً يهاجم التين الذى صورته على هيئة حصان من فصيلة «السيسى» له رأس كبش وأسنان ولسان تتين، أى أنه بدأ رسم الحيوان فى صورة أسطورية رمزية صرفة، وفى نفس العام فى لوحة «الحمار»

يرسم الحمار فى النمط الذى عرف به حتى نهاية حياته الفنية. الحمار الأبيض، الأقرب إلى «الجش»، الذى أصبح بطل اللوحة الشهيرة «المدينة» عام ١٩٣٧ كما ظهر فى البصر الشواذيف عام ١٩٣٤ فى مقدمة اللوحة وفى نهايتها على خط مائل مع الأول ولكن صغير وكثته صدى الصورة أو ما شابه .

ويتأمل اللوحات الثلاثة نجد صورة الحمار أو الجش الأبيض وكثته استعراض ثلاثي الأبعاد، ففي لوحة الحمار رسمه فى وضع البروفيل كامل الهيئة والأعضاء بصورة مثالية أقرب إلى حصان الحلوى، وفى لوحة الشواذيف رسمه متجهاً إلى مركز الصورة تماماً من ركنها الأيمن بحيث يمر خط من الركن السفلى الأيمن للصورة إلى مركز الصورة تماماً لمس القدم اليسرى للحمار وعينه. وفى لوحة «المدينة» يتجه الحمار إلى خارج إطار اللوحة فى وضع المواجهة، وفى كل الأحوال نفس العين اللوزية المكحلة والأذنين الطويلتين على زاوية الحمار الأول، عامل حامل طائع، والحمار الثانى مسحور أثيرى متحرر من اللجام والسرّج أو أى قيود وهو نحتى أقرب إلى التجسيم منه إلى الرسم والنحت البارز، كما فى لوحة الحمار ولوحة الأسرة ١٩٣٨. وفى لوحة «المدينة» رسم الحمار فى صورة مقربة جزئية وأسرف فى زخرفته بالطيّات، وفى رسمه للحمار فى لوحة الجزيرة السعيدة ١٩٢٧ يستعير الشكل المتكرر لصورة الحمار فى لوحات الأوروبيين عند رسم هروب المسيح إلى مصر، فعليه صورة سيدة طفل «كالعذراء والطفل» وللتمويه فقط يضع خلخالاً فى رجل السيدة ويتكرر هذا الرمز فى لوحة أمومة ١٩٣١، وهو فى تصويره هذا الحمار من زواياه المختلفة أشبه بما يفعله الهولندى إيمرتس إيشر الذى ينحت حيواناته الخرافية مجسمة، ثم يستخدمها كموديل لرسمها من مختلف الزوايا، ولكن محمود سعيد يفعل ذلك بالتصور الذهنى الذى كان شائعاً فى تدريس الرسم كمهارة أساسية فى زمانه.

وفى لوحة دراسة للخيول ١٩٤٠ فى مشهد أسطورى وزوايا عجيبة تندفع من

مركز الصورة إلى الزاوية العليا أيسر اللوحة فى حركة مروحية ديناميكية، يعادلها الساييس العارى فى وضع مائل من الجانب الأيمن للوحة إلى الضلع السفلى بوضع مائل مسرعى. وكذلك وبالمثل فى لوحة السيرك التى رسمها فى نفس السنة.

وفى لوحة حمام الخيل قرب رشيد عام ١٩٥٠ نفس الساييس العارى والحصان متجه إلى الماء أو مغموور فيه. وفى لوحة الصياد فى رشيد يصور الجاموسة تشرب من النهر فى خط أرض يقع فى الثلث العلوى للوحة، وعلى ظهرها طفل ورغم صغر حجم الجاموسة فى اللوحة إلا أن الفنان قد وضعها فى موقع مركزى وأحاطها بإطار خاص بها أشبه بالمستطيل.

والعنصر الآخر الأثير عند محمود سعيد هو القط الأبيض الرابض فى وضعه الفرعونى كالتمثال، ويتجلى هذ القط فى لوحة سماها سعيد «القط الأبيض» ١٩٣٧ بالرغم من ازدهام اللوحة بالعناصر البشرية كبنات بحرى والرجل الجالس على الكورنيش والبائعة والمراكبية وأشربة المراكب والقط الذى يمثل مفتاح اللوحة.

وبالإضافة إلى رسوم الحمير والخيل والجاموس نجد فى لوحات سعيد كلاً من ضالة وقططاً رابضة، كما سحرته صورة الأسماك وهى فى شبكة الصياد وعليها الأضواء تكسبها ملمس الفضة الصقيلة، والتى جذبت إلى التجول فى سوق السمك ليملاً عينيه بهذا المثير الذى راوده فى أحلامه، منذ شاهده فى إحدى جولاته الشاطئية. ولم يهدأ إلا بعد رسم لوحة الصيد العجيب عام ١٩٣٣.

أما عن الدائرة فقد ظهرت فى أعمال محمود سعيد كأداة من أدوات التكوين التى يوحد بها قوى اللون مع الأضواء المتقابلة والمتقاطعة ليسيطر على كلية التكوين ويربط إيهامياً بين تكتلات العناصر المبعثرة، كما فى لوحة الزار ينور الراقصون فيها حول دائرة، وبالمثل فى لوحة الدراويش التى تمس فيها دائرة وهمية طرايبش الدراويش، ولوحة الصيد العجيب التى يعتمد تصميمها على مجموعة من الحلقات البيضاوية تحدد تماس التقاط الخارجية للعناصر المركزية للوحة، أعلاها يمس رؤوس

الصيادين، وآخر يمس أكتافهم، وآخر يرسم إطار الشبكة، وآخر تركز عليه أقدام الصيادين، أما لوحة السباحات فقد نظم العاريات الثلاث داخل دائرة مكتملة تمس الحدود العليا والسفلى واليمينى وما يقترب من الحد الأيسر للوحة، وتمس الدائرة ربوس العرايا وأقدامهن بوضوح، وفى لوحة المدينة تقف الفتيات الثلاث داخل طوق دائرى، وفى لوحة الحمار شكل دائرة ناقصة تحدد شاطئ النهر، كما أن الحمار وراكبه تحدهما دائرة وهمية مركزها فى أسفل بطن الراكب ومحيطها يمس رأس وأذن الحمار وركبته ورجله الخلفية، وفى الجزيرة السعيدة دائرة تمثل الجزيرة يحيطها حزام دائرى من المياه وشاطئى دائرى آخر، كما أن النخلة تشكل دائرة مكتملة فى تاجها وتدور لتلتقى بقاعدة الساق، بينما رسم الخوص فى هيئة أنصاف بواثر متراكمة ومتداخلة، كما أن سباطات البلح تحفها ويحيط بها شكل دائرى وهمى آخر، وكذلك مجموعة الدراويش التي رسمها ١٩٢٨ توجد فى جلابب الدراويش ما يشبه المراوح النخيلية المقلوبة بينما يحيط بالدراويش الثلاثة مسار دائرى وهمى. وفى أبحاث الدكتور عبد الرحمن النشار والأستاذة أمل مصطفى والأستاذ عماد أبو زيد تفصيل لهذه البنيات الهندسية الدائرة فى أعمال محمود سعيد.

المكان فى أعمال محمود سعيد :

يستخدم المبدعون عامة الصورة الخاصة بالمكان من أجل إثارة أو تكوين حالات نفسية خاصة داخلنا، ذلك أن الفن - من منظور علماء النفس - مكاني بطبيعته، وبذلك وبمثل الحياة ذاتها يتطلب معيناً يقدم من خلاله التفاصيل والأحداث والصور والشخصيات، مكاناً بمثابة الساحة لتصوير الواقع، أو لإعادة إنتاجه فنياً.

شاكر عبد الحميد

ولعل محمود سعيد هو أكثر الفنانين المصريين جميمية وارتباطاً بالملامح الجغرافية والمعمارية للسواحل المصرية، الإسكندرية خاصة، ومناطق الدلتا، ليس على مستوى الوعى ومحاولة المماثلة، ولكن على مستوى الارتباطات الثقافية والرمزية والسلوكية وترجمة مرثياته إلى ما يشبه الفكرة التي تمثل الصنف دون فصائله أو

تفصيلاته؛ فكان بحثه منصباً على اختزال النوع إلى أصله الأمثل كما فعل الفراعنة، انظر لوحة «منظر من الريف» وخلفية لوحة الأسرة: حرص سعيد على ترجمة الخصائص الفيزيائية للبيئة بوجهيها التضاريسي والمناخي، فمن ناحية حفلت لوحاته بالخواص التضاريسية من مساحات الخضرة والرمال والكثبان الرملية والصخور والجبال والشطآن والمياه والكتل الخضراء وأكوام النخيل تحيط وتكتنف المباني والشخوص والمراكب والحيوانات البيئية، وهو في ذلك مثل زملائه من جيل الرواد وما بعده ولكن نظرتة إلى تلك العناصر تختلف من حيث أسلوب التناول والمضامين الرمزية والحالة الشعورية التي تعكسها على المشاهد كعلامات مؤكدة للمعنى ويكتسب المكان في لوحاته خصائص نفسية تكثف وتلخص خصائصه الطبيعية والجغرافية والبعد الثاني الذي يزيد من خصوصية المكان في لوحات محمود سعيد يتحقق من فعل العناصر المناخية، التي تضيئ انفعالاً درامياً على لوحاته، إذ تلعب الرياح دوراً مركزياً في معالجته للمكان في لوحاته فتغضب الأمواج وتطارد السحب وتشتت الضوء الساكن وتتفاوت ألبسة الضوء مسلطة إلى مواقعها المختارة في حزم مهاجمة مؤثرة تحدد تارة وتشتت تارة الهياكل النحتية والمعمارية التي تسكن تلك البيئات الرومانتيكية في انفعالها الصاخب، وبالنظر إلى خلفية لوحة عروس البحر ١٩٣٣ ولوحة الهجرة ١٩٤١ وصلاة ١٩٤١ وبعاء المتعطل ١٩٤٦ ولوحة الإسكندرية بالليل وميناء بيرييه عند الشفق ١٩٦٣ - ١٩٦٤، ومحجر التلك في البحر الأحمر ١٩٥١ ومنظر من جبل البشوير ١٩٥٤ تجد علامات واضحة على تأثير المناخ في تحريك الساكن وحين تلمح لوحات أخرى للفنان أثر فيها الإبقاء على الحالة السكونية، حيث تنتفي أو تكاد وطأة الرياح، تجد عالماً آخراً فطرياً مثلاً، فالسحب ككتل القطن العالقة في السماء، والمياه ساكنة كأنها في إناء، وكل العناصر وانعكاسها الواضح على صفحة المياه الساكنة، وحتى الطائر المرسوم في أعلى يسار اللوحة وكأنه ملصوق عليها، وخلفية ذات الرداء الأزرق، ومنظر من الريف في نفس

العام، وذات الجداول الذهبية ١٩٣٣ والعائلة ١٩٣٥ والمدينة ١٩٣٧ والصيانون في رشيد ١٩٤١ ونادية بالرداء الأبيض ١٩٤٦، ومرسى مطروح ١٩٥٠ وميناء سيرا باليونان ١٩٦٣ - ١٩٦٤، حيث تكون المناظر منحوتة ساكنة مكانية أكثر منها ملونة متمددة مجاطة بالسحر والرومانتيكية . وهناك مجموعة ثالثة من المناظر الطبيعية التي رسمها محمود سعيد تتضائل في قيمتها مع النوعيتين السابقتين، وتظهر في الأعمال الاصطلاحية التي رسمها من ذاكرته، على الأغلب، مثل خلفية لوحة «حاملة الجرة» ١٩٢٦ المصطنعة في الشكل الرئيسي وفي البيئة المحيطة بها، والتي لا تطاول تلك المناظر الرائعة التي اشتهر بها الفنان، واللوحه الاصطلاحية الأخرى «الحمراء» ١٩٢٧، ففيها تكلف مصطنع، ولوحة «سان جورج والتين» التي رسمها في نفس العام ولوحة «منظر على النيل» التي رسمها عام ١٩٦١.

ويقسم شاكر عبد الحميد الأماكن إلى ما له قدرة على إحداث واستحضار معانٍ مشتركة مع الاحتفاظ بنوع من الخصوصية، إذ تعكس ملامحها وتستدعي مجموعة مؤثرة من المشاعر والتداعيات، وكما اتضح من الوصف النوعيتان الأولى والثانية من مناظر محمود سعيد، فإن تلك الملامح والإسقاطات النفسية تؤكد مصرية موضوعاته، إذ يستخدم أماكن ذات أنماط حميمية أليفة، بعكس تلك التي اعتمد عليها عبد الهادي الجزار، وحامد ندا، وسمير نافع، ورمسيس يونان، وفؤاد كامل، في مرحلتهم السيريالية، وهي أماكن بلا ملامح وبلا هوية قصدوا بها تكثيف فكرة الكونية، وهي أماكن صنفها كارل يونج بأنها ذات أنماط بولية .

المراجع

- ١) «المصادر الرشيدية» مصطلح ابتكره، عند الكلام عن محمود سعيد، الفنان فؤاد كامل.
- ٢ - بدر الدين أبو غازي، جبرائيل بقطر: «محمود سعيد».
- ٣ - بدر الدين أبو غازي: محمود سعيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.
- ٤ - رشدي إسكندر، كمال العلاخ: خمسون سنة من الفن، دار المعارف بمصر، ١٩٦٢.
- ٥ - رمسيس يونان: دراسات في الفن، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٩.
- ٦ - شاكر عبد الحميد: الوعي بالمكان ودلالاته في قصص محمد المصري، فصول المجلد ١٢ العدد ٤، سنة ١٩٩٥ هي ٢٤٩ - ٢٦٣.
- ٧ - شكري إسكندر: معرض البينالي الدولي، مجلة العمارة والفنون، العدد، مصر ١٩٥٢، ص ٢٤ : ٣٥.
- ٨ - عز الدين نصيب: فجر التصوير المصري الحديث، دار المستقبل العربي، ١٩٨٢.
- ٩ - فؤاد كامل: تاملات في الفن، دار المعارف، ١٩٩٢.
- ١٠ - محمد صدقي الجبباجنيجي: المعرض الشامل لصور محمود سعيد بك، صوت الفنان، العدد ١٣، المجلد الثالث، مايو ١٩٥١، ص ١٥ - ٢٨.
- ١١ - محمد عزت مصطفي: ثورة الفن التشكيلي، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٠.
- ١٢ - محمود خيرت: الوسيلة إلى الفنون الجميلة، القاهرة، ١٩٢٤.
- ١٣ - محمود سعيد: المعرض الشامل لأعماله - متحف الفنون الجميلة، الإسكندرية ١٩٦٤.
- ١٤ - مصطفى سويف: دراسات نفسية في الفن، مطبوعات القاهرة، فبراير ١٩٨٣.
- ١٥ - مكرم حنين: رواد الفن المصري الحديث، شل مصر، العدد ١١، السنة ٦، يوليو، ديسمبر ١٩٩٥.
- ١٦ - نعيم عطية: المكان في التصوير المصري الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.
- 17 - Ahmed Rasseem: Peintres et sauteurs D'EGYPTE, la revue du care mai 1952.
- 18 - Ernest strauss: treatment of light & color in the oriental painting of the nineteenth century. p 52.
- 19 - E.H. Gombrige : Art and Illusion, Bpflingen foundation, New York, second printing, 1972.

الرؤية الحسية والروحية عند الفنان محمود سعيد أ. د. رمزي مصطفى

ألوانه المتعددة التي تنطلق أشعتها صادرة من الشكل إلى عين المشاهد تمتزج جميعها في حزمة ضوئية متداخلة باعثة على الدفء ذات شفافية أقرب إلى اللون الأبيض الصافي الناتج عن مزج الألوان جميعها عند الحركة، وبذلك هي دعوة ليصبح الكل في سعيد واحد متصوفة ومبتهلة.

شاركت أعمال الفنان التشكيلي القاضى محمود سعيد فى فن التصوير بتأكيد رياح الإخصاب الفني والعلمى والثقافى الإبداعى التى اجتاحت مصر منذ بداية الربع الثانى للقرن العشرين. وكانت هذه الرياح تحمل فى طياتها سمات التنوير والإضافة وتأكيد الأصالة ومحاولة الارتباط العالمى دون فقدان للهوية المصرية.

وإن مما حملته - أيضاً - هذه الرياح الإبداعية الطيبة التحرر من الجمود وبداية التعبير الذاتى عما يحيط الإنسان من وجود أى دافع مع مشاعر مخضبة بالتقاليد والعادات لعمل مدفوع بالرغبة الجامحة فى أن تأخذ مصر مكانتها بين دول العالم من حيث الفكر والثقافة والمعاصرة.

وقد ساعدت التطورات التعليمية والسياسية فى هذه الفترة على شدة الحماس نحو مغامرات الإبداع والخوض فى مجال التعبير الذاتى والحسى، بغية اكتشاف جمال المضمون وأسرار عظمته باعتباره مصر مهد الحضارات، وأن ما بها من فنون

سابقة ما زالت آثارها قائمة وموجودة ومؤكدة لعظمة وسر مضمون هذه الحضارات. وإذا كان محمود مختار النحات المصرى قد استطاع أن يستلهم الكتلة وسر مضمونها من النحت المصرى القديم، وأن يضيف عليها مسحة المعاصرة الأوروبية دون خلل فى التقاليد والمعارف الفنية المصرية القديمة، فقد استطاع محمود سعيد بأعماله من التصوير أن يقدم نموذجاً فريداً من الإبداع قائم على محاولة الوصول إلى الجمال الكامن فى شكل وحركة الإنسان المصرى تحت هذا الوهج الدافئ من أشعة الشمس مانحة الخير للوجود. وإذا كان إخناتون قد جعل من قرص الشمس مصدرأ للعطاء بأشعة تنتهى بأيد مانحة الخير، فالفنان السكندرى محمود سعيد لم يرسم الأشعة ولم يرسم الأيدي ولكنه صور آثار هذه الأشعة على كل ما فى مصر من إنسان وحيوان وجماد ونبات وزرع، وجعل منها وحدة واحدة تذوب فى عبادة الخالق لهذه الأشعة غير المرئية التي أكدها الفنان فى تكويناته اللونية وعناصرها المتعددة التي تنطلق أشعتها صادرة فى الشكل إلى عين المشاهد، فتمتزج جميعها فى حزمة ضوئية متداخلة باعثة على الدفء وشفافية فى اللون قريبة إلى اللون الأبيض الصافى الناتج عن مزج الألوان جميعها عند الحركة، كما تصل الأشعة إلى الأرض من الشمس معطية الحياة والدفء والجمال ومحقة لون وشكل الشيء وعلاقته بالكون وأجزائه.

هكذا بدأ وانتهى فن محمود سعيد يرسم ما يراه معبراً عن مشاعره وأحاسيسه فى عبادة مؤمنة بدفء الوجود، وأن ضوء الشمس بما فيه من سبعة ألوان هو المحقق لرؤية الأشكال، وأن كل جسم يحمل هذه الألوان السبعة فى داخله، لكنه يحقق وجوده بدفء خاص لبعض هذه الألوان السبعة ومن هنا تتميز ذاته، غير أنه - أيضاً - يكون متعاطفاً بل فرداً من الأسرة كلها أى أسرة الوجود الكامل للحياة.

وربما استعان الفنان محمود سعيد فى فنه الإبداعى بأعماله التصويرية بأن يكون الشكل هو المحدد لنوعية الشيء، ولكن اللون يضيف عليه صفة الأسرية (العائلية) من

حيث التواجد الحى مع بقية الأشياء، وهكذا يكون الإنسان والجماد والحيوان والنبات وحتى ما يصنعه الإنسان عناصر حية ذات نفحات إلهية وضعها الله فى خلقه، أو أعطاها للإنسان ليضيفها إلى ما يصنعه، فيكون التكامل الأعظم بين عظمة الله فى كونه وقدرة الإنسان على الوصول إلى معرفة هذه العظمة وتتبعها لتكون مصدراً لإلهامه ونبوغه.

وإذا صح القول يمكن اعتبار الفنان السكندري القاضى محمود سعيد بأعماله فى فن التصوير عبقري مصر فى عالم الفن التشكيلى، حيث توصل إلى التحام الأشكال كلها فى مضمون ضوئى لونه واحد مؤكد نتيجة امتصاصها للألوان السبعة لأشعة الشمس، وأنها ذاتها تتلون جميعاً بصبغة لونية موحدة، وأنها تشع أى تنكسر منها بعض الموجات الضوئية محققة شكلها دون إخلال بمضمونها. بمعنى أدق إنه صبغ الأشكال كلها بصبغة حتمية الوجود الإلهى فى كل ما هو قائم أو منتج، وهذا ما لم يحققه غيره من المبدعين والمبتكرين فى عالم الفن التشكيلى، وذلك يمكن اعتباره إبداعات محمود سعيد فى فن التصوير ابتهالات مؤكدة لعظمة الله فى أرضه، وأنها إضافة إنسانية بالغة القيمة فى فن التصوير بل الفن التشكيلى بصفة عامة، وأنها أيضاً مساهمة للنزعة التصوفية العالمية المعاصرة فى مجال الإبداع التشكيلى.

وبذلك لم تعد الطبيعة بعناصرها على يد محمود سعيد توصف بالافتقار إلى الروح، وإنما أصبحت توصف بشفافيتها الروحية، وأن الفنان أصبح قادراً على تحقيق ذلك.

إن تفسير عظمة الفنان محمود سعيد من خلال مفاهيم علم الجمال والتصميم لا يقل صعوبة عن تفسير الامتياز اللونى الذى انقرد به وتأثر به غيره من الفنانين.

إن فن محمود سعيد لم يتميز بتصوير شخصيات تنتمى إلى الأوساط الأرستقراطية أو إلى عامة الشعب، بل تميز بقدرة الفنان على أن يظهر شخوصه فى حالة فعل مع فرديتها وتفكيكها للقوالب القديمة من حيث النسب التى تحددها وفقاً

لمكانتها الاجتماعية، مع تجاهل تام للوقائع، ومع كل هذا تظل معظم قواعد الشكل الصحيح موجودة، تعكس روحاً جديدة وحساسية جديدة معبرة عن عالم جديد. وإذا كان الكثيرون يرون صورة الفتاة أو المرأة كثيرة فى أعمال الفنان محمود سعيد فليس هذا افتقاراً إلى عناصره، بل لإيمانه بأن المرأة مصدر الحب والدفء والرحمة والعطف والحنان، وأنها محل النمو الأول ومحل النمو الثانى بعد الولادة، وأنه بدونها لا وجود للحياة واستمرارها، وأنها مصدر السكن والسكون والأمان. ومع هذا فلم يقتصر فنه التصويرى على الفتيات والنساء، ولكنه تطرق بشراهة إلى رسم الموضوعات ذات الصلة الاجتماعية والتقليدية والحياتية والعقائدية للمجتمع.

ولعل لوحة (الصلاة) حيث يركع المصلون فى خشوع بالغ داخل أحد المساجد بمعمارته الشعبية الإسلامية لدليل على قدر اهتمامه بالحياة الشعبية وعقائدها، وما لها من آثار على سلوك الناس وتحديد هويتهم، وينظرة مباشرة إلى المجموعة اللونية للوحة تجد أن هناك كسأء شفافاً لونياً موحداً (غلالة لونية موحدة) تشع من كل عناصر الصورة سواء أكانت أنمية أو معمارية أو مصنعة فالكل يظهر وكأنه فى حضن واحد، لكن هناك تفاضلاً وتبايناً طفيفاً لونياً يحدد معالم الأشكال وطبيعتها الواقعية، وهو بذلك يحقق مبدأ الأخذ بتفكيك القوالب القديمة مع الاحتفاظ بقواعد الشكل الصحيح.

واللوحة تمثل نموذجاً فريداً فى حل المنظور الهندسى للتكوين المعمارى للصورة، ففيه تتضح زوال نهايات الأعمدة على مستوى نظر واحد (مستوى أفقى) بالرغم من اختلاف زوايا الرؤية مع زوال الأعمدة.

وقد قسمت اللوحة إلى ثلاثة أقسام، قسمين متساويين فى الجانب الأيسر والجانب الأيمن، والجزء الأوسط يعادل القسمين السابقين. وهذا النوع من التنظيم رؤية إبداعية فى محاولة تحديد الرؤية لموضوع اللوحة (الصلاة) بكبر قسط ممكن إلى

وسط اللوحة، لتكون أعداد المصلين غفيرة وواضحة تخطف النظر وتثير الانتباه عند الرؤية للوحة، ولتحقق أيضا الرؤية اللونية الصافية المشعة من الراكعين المصلين بالمسجد.

ولم يكتف الفنان بهذه الإثارة في تحديد مسار الرؤية، بل جعل في أعلى وسط اللوحة بين العقود في الحائط الخلفي شباكاً معشقاً بالزجاج، ملوناً بالألوان السبعة والتي تبدو كأنها طيف شمس ملون انكسر إلى ألوانه عند دخوله المسجد ليصلي كل لون مع المصلين، فضلاً عن المشكاة التي تعلو رؤسهم في أعلى وسط الصورة بالمقدمة وكأنها مشكاة نورها نور على نور.

واللوحة في مجملها من حيث التكوين والتشكيل واللون ذات روحانية وصفاء وشفافية وحساسية بالغة ورقة ونوبان في التعبد، وصدى ابتهاجات للفنان لما أعطاه الله من قدرة وإبداع وتقن.

وقد تكون لوحة (بائع العرقسوس) الشراب الشعبي المفضل بين المصريين وخاصة في فصل الصيف الحار وكذلك في شهر رمضان المبارك مع الإفطار شراب طهور لفوائده الجمّة والعديدة ولطعمه السكري ونكهته الفريدة من أعظم إنجازات هذا الفنان السكندري، فقد جمع في تكويناته حياة الحضر وحياة الريف وجمال المرأة وذفاء الوجود. لقد استطاع بالرغم من سكون العلاقة بين شخوص لوحته إشاعة الحركة والديناميكية في هذه الشخصيات، فتكاد تسمع دقات صاجات بائع العرقسوس، بل تكاد تسمع صوته، هذا إذا لم يكن لعابك يسيل عندما تشاهد قدرته المعنوية التي يعلوها قالب الشج المرطب في طلب كأس مملوء بهذا السائل الكستنائي اللون المائل إلى دفء الحمرة اللونية برغم برودته ليشبع فيك - بعد احتسائه - نور الانتماء والارتباط والشعبية. وأود قبل أن أستمّر في عرض هذه اللوحة أن أوضح أن الفنان السكندري القاضى محمود سعيد قد أخذ بالنظام الهندسى في تكوين أعماله تأكيداً منه على نور الإيقاع في تحقيق النغم المطلوب والمرجو من العمل الفني، فإذا

كان الفنان فى لوحة (الصلاة) قد قسم اللوحة إلى ثلاثة أجزاء ، جزء = جزئين، فقد قسم لوحة بائع العرقسوس إلى ثلاثة أجزاء متساوية تختل كل جزء أشخاص تحسبها ساكنة مع بعضها غير متصلة، لكنها فى الواقع متحركة وذات ديناميكية مثيرة وفعالة، إيماناً منه بعلاقة الشكل بالمساحة التي يحيا فيها، وأن التعادلية تمنح المساواة والعدل والاستقرار فى الرؤية وربما تريح العين، لأن ما بالمساحات الثلاثة يختلف شكلاً ولكنه يتحد موضوعاً ورؤية لونية. ومع ذلك فقد حاول الفنان إيجاد خلفية للنيل والمراكب الشراعية والقلعة وشخص صغيرة بعيدة ليحقق تدفق الحياة بنوعياتها، ويدعم رؤياه الشعبية لعناصر لوحاته الأساسية.

إن بائع العرقسوس بعمامته وقدرته المعدنية وجلبابه وأذرعه وهمته الحركية نموذج فريد فى علاقة الإنسان بما يحمله وما يؤديه، فالبايع تكاد تنطق ملامحه بالسمرة المصرية مع لحيته وشاربه عن قوة ورجولة وعظمة وروحانية ورضا بما يبيعه ويؤديه. فإذا كانت حركته تميل إلى يسار اللوحة ذلك لتؤكد كيف عمل الفنان على تحديد مسار الرؤية المنظورية بون رسم معمار محقق للمنظور، وبذلك تنتقل العين منه إلى وسط اللوحة (الجزء الثانى) حيث تتواجد ثلاث الجميلات (بنات البلد) برقة وعذوبة ونغم وإيقاع فى الخطوط المحددة لهذه الفتيات الثلاث، وكأنهن يخطون بخطوات رومانسية حاملة نحو عرض الزفاف، كل ما فيهن ينطق بالدلع المستور والعفة المصونة، والرغبة فى الحياة الشريفة وكأنهن حور عين يمشين على الأرض.

وقد عمد الفنان المصرى السكندرى القاضى محمود سعيد إلى أن يحقق البعد بينهن وبين بائع العرقسوس بأن عالج المقدمة والخلفية، إذ جعل بائع العرقسوس فى مقدمة اللوحة والمحوريات الثلاث على مستوى أبعد داخل اللوحة، وهكذا ظهرن وكأنهن أطياف حلم بعيد المنال موشع بالجمال والرقة والأثونة المعروفة لبنت البلد المصرية.

أما الجزء الثالث على يسار اللوحة ففيه الحياة حيث يركب الفلاح حماره وعلى

حجره طفلة الصغيرة، والفلاح فى سحته وتقاطيع وجهه كإختاتين المصرى القديم لكنه بعمامة وكوفية (ليس) حول عنقه بيضاء، ويرتدى جلبابه الأزرق وبنته الصغيرة بفستانها الأصفر ذى الكرايش العليا والجانبية والسفلى، حيث يظهر أسفلها قميص أبيض رمز الطهارة والبراءة، أما الحمار فلم ينسه الفنان فقد حلاه بتميمة فوق جبينه تحميه من الحسد.

إن المشاهد للفلاح والطفلة والحمار ليجد أسرة واحدة كلها ذات نغم روحى واحد حتى مع اختلاف أشكالهم. وهذا ما يميز أعمال الفنان محمود سعيد من حيث التكامل الأسرى لعناصر الصورة كلها، وأن اللون هو المحقق الأول لهذه الأسرية أى العائلية.

إن الحوريات الثلاث بلوحة بائع العرقسوس (المدينة) قد عمد المصور محمود سعيد إلى أن يوحد مضمون الزى لهن من حيث الملاءة السوداء فوق الجلباب والمنديل على الرأس والبرقع المغطى للخصم والفم حتى الصدر، ثم الحلى التى تزينهن، غير أنه قد عمد إلى تمييز الحورية الأولى فى المقدمة (بالوسط) شكلاً ولوناً وطولاً وعرضاً، فجعل منها أكبر جسماً وأطول وأكثر غضاضة، ولون فستانها بلون أحمر دافئ وكشف عن ذراعيها بوقار وعفة، وجعل فى عينيها خجلاً وخنوعاً وإثارة، وردد لون فستانها فى منديلها على الرأس ليزيد من مساحة اللون الأحمر على هذه الحورية الجميلة فيزداد وضوحها ومقدار رؤيتها واستقطابها لعين المشاهد لأن اللون الأحمر مثير للانتباه. ثم جعل الغلالة (الملاية) المحيطة بجسمها تكاد تلتصق ببदनنا فتوضح معالم جمالها ورقتها ورشاققتها وأنوئتها، فضلاً عن تحديد اتجاه حركتها إلى الأمام فى ثبات.

وتعمد الفنان المصور محمود سعيد أن يكشف للمشاهد ذراعى وعنق وجزء من صدر هذه الحورية ليوضح جمالها وأنوئتها الطاهرة، ولتكون أكثر إثارة عن الحوريتين الموجودتين خلفها.

فقد كثف فى تغطية أجسادهن بالملاية (الغلالة المحيطة) وبذلك صارت للصورى الأولى خلفية داكنة اللون عملت على بروزها إلى الأمام وظهورها وإثارتها لعين المشاهد وجذب انتباهه.

وهى بذلك تحقق مقامها وقدرها العالى من موقعها باللوحة وبورها الأكيد الذى رسمه الفنان من حيث تحقيق فاعليتها فى إشاعة الحلم والخيال والعفة والشرف والرقة من موقعها المتواجد باللوحة.

إن الشخصوى التى تحيا فى خلفية اللوحة إنما هى فى الواقع تلبية تشكيلية لتغطية الفراغ بين الشخصوى الأساسية، ثم أيضا لعملية الربط بين المقدمة والخلفية من حيث الشكل، بالرغم من احتفاظ هذه الشخصوى فى الخلفية بنظرية المنظور من حيث تأثر المساحة والحجم بالقرب أو البعد عن العين المشاهدة، وأن الأشكال تصغر كلما بعدت عن المشاهد.

والصورة هى قطاع مركب ومصمم لتمثيل مختلف مظاهر الحياة من أفراد وحيوانات ومراكب وتجارة ومنازل فى المدينة لكن بتميز هندسى يحقق التجانس والتآلف الأسرى بين العناصر كلها.

إن الفنان محمود سعيد المصرى القاضى السكندرى علامة بل عبقرية فريدة متميزة فى الإبداع التشكلى بمصر، ظهر مع الحماس إلى الإبداع والتغيير والتعبير والحرية والاستقلال وإلى الاطلاع على متغيرات كبيرة فى العالم، ورغبة حقيقية فى دفع مصر - ذات الحضارات المختلفة والعديدة، وذات التاريخ الثقافى والفنى والإنسانى، الذى نهلت منه نول العالم كله - إلى مكانها اللائق والمرموق بين هذه النول بون فقدان لهويتها وتراثها.

ولقد استنّاع الفنان القاضى المصرى محمود سعيد برؤياه الإبداعية والابتكارية إلى إيجاد لغة جديدة فى فن التصوير تميزت بالروحانية فصارت ابتهالات بألوانها فى عالم الجمال والمعرفة.

تأملات حول محمود سعيد ثروت البحر

لم يكن محمود سعيد فناناً مصرياً بسيط المنشأ يعيش على حافة عالم قريته أو مدينته. بل كان شاباً يعيش في سقف العالم حينذاك في العشرينيات والثلاثينيات. سليل أسرة عريقة ومنشأ محكم البناء والطقوس الاجتماعية الأرستقراطية المحافظة، وخلال دراسته للقانون في فرنسا كان يصاحب بثقافته الرفيعة والأرستقراطية حركة الحداثة وتأثرها بالتغيرات السياسية في أوروبا. والتحول من النظم الإمبراطورية إلى النظم البراجوازية البرلمانية أي أنه كان يعاصر التشكيك الجذري في أشكال التعبير المطروحة في دروب الفن كلها، من تشكيل وموسيقى ولغة الأدب والتجريب في المسرح. كل هذا الخضم كان يحدث حوله. فما الذي كان يفعله الفنان محمود سعيد بين كل ذلك؟.

هذا النظام الصارم الذي ينتمى إليه، وهذه الخصوصية المحلية في مصر، والتي يتنفس معها توهج حسى وعاطفى، ولقد فطن بحسه الروحى أن الحياة المريحة تورث الإنسان تاكلأ روحياً. لذا فإن اتجاهه إلى الفطرة في شخصه وتمثل قوة الحياة السرية التى تفيض بها الروح المصرية الشعبية من قيمة كان قناعة منه وكان اتجاهأ مصرياً صميمياً، ورفيعاً أيضاً، لما يحتويه من علو الحس وتوجهه في رحلته خلال الشخصية المصرية، فيمكن أن يقاس، كمثال - بعلو الحس عند ماكس بيكمان، وهو يكبر محمود سعيد بثلاثة عشر عاماً فقط، إلا أن اختلاف التعبير عندهما يماثل

اختلاف حضارتين تماماً.

فقد بلغ الإنسان مركزه الحالي الرفيع فى هذا العالم بفضل كونه أكثر المخلوقات عدوانية وعشقاً للمغامرة على هذه الأرض. وما هو الآن بعد أن خلق لنفسه حضارة يسرت له الرفاهية يواجه مشكلة لم يكن يتوقعها؛ فالحياة المريحة تنقص من قدرته على المقاومة والصمود. وبالتالي يجد الإنسان نفسه متردياً فى حمأة تنعدم فيها البطولة، وهذا الشغب والعدوانية والحسية نجدها فى قوة أعمال بيكمان، وأذكر هذا مشيراً إلى أن العدوانية كلفظ وصف مقترن بجودة الأعمال الفنية فى ألمانيا، حالياً.

وهذا ما فطن إليه محمود سعيد كمنبع خام وهو الذى كان واقعاً فى التناقض بين تاريخه ونشأته وواقعه الاجتماعى وبين مشاعره الفنية الفياضة. لذا فقد سعى نحو القيمة الخام وخلف الفطرة، فى امتثالها المصرى، وفى خصوصيتها الفوارة فى الداخل، والمحجمة اجتماعياً على المستوى الشعبى وعلى المستوى الأسقراطى أيضاً. نجد أن محمود سعيد يحافظ بشدة على تسيد البناء المعمارى، وكل ما فى العمل من عمارة خطية ولونية تصبح فى خدمة المعنى الداخلى أو العام للعمل. وخير مثال لذلك لوحة (البشارة)، ففيها الوجه والجسم الملىء بالخصوصية والدفع، وكأنها حثور إلهة الخصوبة والنماء، وكل أعضائها منسكبة إلى الخارج فى عطاء يضم كل التفاصيل. وتتبعث فرحة البشارة على وجهها فى احتشام قادم من الداخل، فى نفسها. إن البشارة تولد على محياها كنبات جذره فى أحشائها، فهي فرحة ممتلئة ومحتشمة وفطرية. إن إحكام البناء المعمارى والتعبير النفسى هنا يتحدان فى اندماج عضوى حميم، ويتداخل المعنى والشكل متلما يتداخل إبهام يدها فى قبضة اليد الأخرى لها فوق ساقها. إن كل خيوط البناء المعمارى تفرض نفسها بخشوع مصرى، متلما يفرض بناء المعبد نفسه على نفس مرتأديه.

وأرى أن وجود محمود سعيد فى أوروبا فى تلك الفترة من التحول العالمى، وإطلاعه على التيارات المعاصرة فى أوروبا، إضافة إلى متانة بنائه الشخصى

المصرى، هو الذى ساعد على بلورة وتأصل هذه الرؤية المصرية من نواح عديدة، ومنها الظل والنور المكثفان، فوجوده فى الرمادى فى أوروبا ساعده على اكتشاف وتأصيل وتأكيد حضور الظل والنور فى مصر، وهذا جلى الحضور على الفائز فى النحت الفرعونى، والذى يظهر القورم خلال إشراقة النور مثلما تشرق ملامح صاحبة البشارة كحالة غامضة غير مقروعة، لكنها محسوسة قادمة من الداخل ومكتفية بنفسها. تمثلاً فى القول بأن السر لا ينفذ إلى العالم المصور وإنما يبقى خلفه. فى الطريقة التى ينظم به الرسام اللوحة، ويحول الخطوط والأشكال إلى ألوان، والأهم هو ترتيب الأشياء المرسومة إلى ما يسمى بالتشكيل العقلى. لذا أجد أنه من الإنصاف أن تحتوى على هذه التفاعلات التى شكلت فى افتراضاتنا علاقة هذا الرائد الكبير بفنه. وهذا التفاعل الصحى بين محمود سعيد، الذى يحمل فى شخصيته عمارة مصرية إنسانية رفيعة واثقة من نفسها وممتلئة بنفسها أيضاً، وهذا العالم الذى أفضى به إلى هذا الأسلوب المحكم وغير المسبوق لنا هنا، فنحن نرسم على شاكلتنا .

ويمكن القول بأن روعة وإحكام البناء عند محمود سعيد، وفطرية الحس وبساطة الموضوع أفضيا إلى حالة من الوضوح الزاهى، وإلى عودة وكمون الموضوع فى العيون على النسق المصرى المحتشم، وعلى الرمز النفسى، وكلاهما حالة مصرية نجدها فى عيون نفرتيتى وإخناتون ونفرت ووجوه الغيوم. إنها عيون النداهة على شاطئ البحر، فهى الرحلة وهى الزورق والذهاب بلا عودة، إنه فنان يمجّد الفطرة وهو بهذا يفتح نافذة العلوم السرية للنفس ويسجلها كما هى محتقظة بأسرارها، فقد تعلم وفطن إلى أن الامتثال إلى الفطرة، السليمة هو العلم، وهو السعادة والفن، معاً.

محمود سعيد

الحلم.. الصمت.. البحث عن هوية

عماد عبد التّبي أبو زيد

تمثل أعمال محمود سعيد أحد الدعائم الأساسية في بناء الفن التشكيلي بمصر، منذ أوائل القرن الحالي، بما انفردت به من خصائص مميزة في التعبير عن تجسيد أفكار وأمانى الأمة، والتي ارتبطت بالنهضة الحديثة في بلادنا، والتطور الحتمى الذى وفر فى الأبنية الواعية التى تحكم حركة التنوير، من ممارسات وسلوك فعلى تتم عن حركة عقلية تهتدى إلى التنوير وإدراك الوجود، وإبداع العالم، والنظر إلى العقل البشرى بوصفه بوتقة انصهار الجامد والمتحجر لانطلاق النور الذى يهتدى به الإنسان، فتمثلت الحركة فى صميمها الفكر والوجود... فهى ذات وموضوع فى آن واحد.

كانت الحياة الثقافية بمصر - آنذاك - تموج بتفاعل بين أقطابها، من مفكرين وعلماء، وليس ببعيد على محمود سعيد، ومحمود مختار، ومحمد ناجى، وراغب عياد، ويوسف كامل، وأحمد صبرى، أن يدخلوا ذلك الصراع البناء والوقوف على خط موازٍ للريادة فى نهضة الفنون التشكيلية، وبداية فن معاصر يحمل ملامح وشخصية مجتمعهم المحمل بذلك الإرث العظيم، لمواجهة التلاحم الحضارى على الجانب الآخر فى الدول المتقدمة آنذاك، من هنا يبدأ طرح الإشكالات المتعددة لتثبيت ووضوح الرؤية.

مما لا شك فيه أن التساؤلات المطروحة بين هؤلاء الفنانين نابعة من خصوصية اللحظة، تحمل فى طياتها واقعا متواترا بعناصر تراثها الممتد لإيجاد الوصل التاريخي بين حضارتين من أكبر الحضارات.. مصر القديمة.. القرن العشرين، بين التأصيل والموروث، والمحاور المتعددة، والتطور الصناعى والتكنولوجيا المعاصر، من جهة أخرى.

إن المعادلة صعبة، كل تراث الأسلاف : من الحضارات المختلفة : مصرية قديمة، أو قبطية، أو إسلامية، أو تراث شعبي، تقابل حضارة القرن العشرين، تفاعل يبدأ وينتهي بالخطاب الفنى للحظة تاريخية تعد من أخطر المواقف التى واجهت الحركة التشكيلية المصرية، لصناعة الهوية الثقافية اللازمة لشخصية مصر لتوضيح مكانتها بين الثقافات، فكان لابد من تفاعل بين الثابت أو الموروث - إن صح التعبير - وعناصر التغيير، ومن المؤكد أن هؤلاء الرواد من طراز محمود سعيد لم يجدوا سبيلاً إلى تجاوز مثل هذا الموقف الملتبس، الذى نستشعر فيه غربة عن المفاهيم والمدارك العادية للإنسان صاحب الموروث التقليدى، إلا بتأكيد الوعى الضدى وإعلاء روح النقد والتفسير، فى محاكمة عادل لتصفية الفكر من الآثار المشوشة لآليات الثابت والتقليد، وذلك كما سبق أن أشرنا بطرح السؤال الواعى موضع محتوى الفكر المسئول عن وعى كامل نابع من إشكاليات العصر المطروحة على الساحة الثقافية فى بداية القرن العشرين، ويوقظ الفكر من السبات ويكشف عن سلبياته وتناقضاته وأوهامه، حتى يتخطى حدود المألوف، ويجاوز نفسه، وتصبح عملية إبداع فكرى مبنى على مبدأ مساطة نفسه فى موقف نقدى قبل وأثناء ممارسة التشكيل.

ولئن كانت تلك الصراعات الفكرية يحياها فناننا محمود سعيد، إلا أنه كان يجمع فى شخصه مزاجية أخرى، ربما كان لها أثر فى تشكيل النبض، للأسلوب والطراز الفنى فى أعماله، فهو من الفنانين الذى قدر لهم أن يمتهنوا مهنة القضاء، وطوى بداخله صراعاً بين دراسة القانون وميوله الفنية التى أراد أن يدعمها أيضاً

بالدراسة، إلا أنه اكتفى في البداية بأن يلتحق بمراسم الفنانين الأجانب بالإسكندرية لدراسة فن التصوير على يد الفنان «زانييري Zanieri» .

ويذكر أحمد راسم ذلك في قوله : «إنه لمن المعترف به بيننا أن محمود سعيد كان الهاوى الوحيد الذى احتذى حذو أستاذنا زانييري وحاكاه في طريقة رسمه محاكاة دقيقة^(١)».

وبدفعته الهواية إلى الخوض فى أعماق عالم الفن؛ داخل متاحف العالم، ويؤكد ذلك «بدر الدين أبو غازي^(٢)» بقوله «كانت متاحف الفن هي الأيدي الحقيقية التي قادت خطاه، وفتحت له الأفاق، وخلصته من تأثير أكاديمية المراسم الأجنبية، والامسات الانطباعية التي بدت في لوحاته الأولى».

نلمحها في مناظر المكس، والبحيرة المقدسة بالاقصر سنة ١٩١٨، وصورة شقيقته، وصورة الشخصية ١٩١٩، والفصيل في حدائق القبة سنة ١٩٢٠.

ولكنه لم يلبث أن تخلص عن تعاليم «الأكاديمية» والمذهب الانطباعي ولاح أثر دراساته المتحفية وبحته الشخصى في أعماله منذ سنة ١٩٢٣.

كما التحق أثناء رحلاته إلى أوروبا بأكاديمية جوليان للفنون الجميلة بشارع سان جيرمان وأكاديمية شومبيير (الكوخ الكبير «Grand Chau Miere») في مونمارتر، وهما من أكاديميات الرسم الحرة.

إن أعمال محمود سعيد متعددة وأخاذة في مراحل مختلفة، ربما ذهب كثير من النقاد إلى تقسيم تلك الأعمال إلى حقبات زمنية أو أسلوب فنى.. ويعيداً عن تلك التقسيمات يجب أن نتناول أعمال محمود سعيد ككل يحمل المعنى فى هيئة كلية، ربما تبلور فى بعضها ما يتفق معنا أو لا يتفق.

لكن يبدو أن هناك سمات عديدة تشبه خيوط أوتار ممتدة منذ بداية أعماله حتى النهاية، تتضح فى بعض الأعمال وتتوارى فى الأخرى قليلاً.

من الصعب تحديد وتصنيف تلك السمات بدلالات لفظية، ونأخذ من تلك السمات : الحلم والصمت.

لقد استطاع محمود سعيد بعقلية واعية متفتحة أن يتأمل الفن الغربى، بنظرة تحليلية نافذة تقف على حدود الوعي، بدراسة المناهج والأصول الأكاديمية وتفاعلها مع المناهج والموروثات الثقافية التى عايشها وتتبض بداخله، وقد كان للتكوين العقلى لمحمود سعيد ودراسته للقانون وتولى وظائف القضاء أثره فى الخوض فى تجربة المدرسة التأثيرية بمنطقها؛ واعتمادها على النظريات العلمية، فى بداية حياته الفنية، ورسوخ وثبات بعض القواعد الأساسية فى هندسة اللوحة البعد الإيهامى فى التصوير ثلاثى الأبعاد بالظل والنور ودرجات الألوان من عصر النهضة، سرعان ما تبلور ذلك كله بصورة حاملة لعالم فنان متميز ذى أسلوب وطابع خاص، تتضح به الرؤية للفنان كنظام وقانون أذاب ما استخلصه حتى يرى فى أعماله عالماً خاصاً يتسم بـ «الطم» و «الصمت».

إن المرأة فى عالم محمود سعيد تمثل وجوداً حقيقياً لكل الأشياء، وتثبيتاً للهوية القومية، يتردد رنينها لإسقاط الحس الجمالى فى واقع أعماق الحياة بشكل مباشر، فنجدها رمزاً لكل الملامح الوطنية، فهى شامخة حاملة تحمل قسما وجهها التحدى، كما فى لوحة «ذات الثوب الأزرق»، وتتفجر بالعطاء والخصوبة كما فى «ذات الجداول الذهبية» وكيان وجود له دلالة اعتزاز وثقة بالغة الأناقة كما فى لوحة «المدينة».

فى لوحة (ذات الثوب الأزرق) ١٩٢٧ صور فيها الفنان امرأة جالسة فى وضع مواجه للرأى، وتشكل هيئتها أمامية العمل بسيطرة كلية للحجم والمساحة التى تشغلها، حيث تشغل نسبة ٧٠٪ من المساحة الكلية للعمل، وقد صاغها الفنان فى بُعد تعبيرى يحمل صفة الصلابة كبناء معمارى، وأضفى عليها جواً أسطورياً من خلال الأضواء والظلال التى نستطيع أن نتلمسها على سطح الأيدي من أعلى، والوجه، كما لو كانت فى مواجهة للشمس الدافئة التى تحيا بداخلها فى مصر.. تضيف قدرة تشكيلية للفنان من حيث التقابلات اللونية بين درجات اللون الأزرق، الممثل للرداء الذى ترتديه، واللون البنى بدرجاته المختلفة، مؤكداً تلك التقابلات أيضاً

فى الخلفية بين لون السماء الصافية، بدرجات ناعمة من اللون الأزرق وأيضاً فى الشريط العرضى الممثل للنيل، أما أسفل العمل فيمتد شريط عرضى يمثل قاعدة تجلس عليها المرأة وشريط آخر يمثل مباني غير واضحة المعالم تأخذ فى العمق لداخل العمل بخداع منظورى ويغلب عليهما اللون البنى، مما يعطى للمشاهد إحساساً عاماً بقدرة الفنان على سيطرة السيادة اللونية.

ونعود إلى المرأة - مرة أخرى - لنقترب من الوجه ونحاول أن نتعرف على تلك الملامح التى يحوطها ذلك الجو الأسطورى.. إنها ذات ملامح مصرية، تذكرنا بتلك الوجوه التى تطالنا من بورتريهات الفيوم، فى استطالة الوجه والوجنتين البارزتين وامتداد الأنف مع اختلاف فى التأثيرات العربية التى خالطت المصريين، واللامح هنا لا يمكن أن تنسب لأى قطر آخر، غير المصريين، لما أضفاه محمود سعيد عليها من هبة ووقار فى وضع شفاه أقرب إلى الفلطة، تذكرنا بمنحوتات قداماء المصريين، وتحمل إلى النفس معانى متعددة ربما أقربها إلى القلب الصمت الذى يؤول بنا إلى الدلالات التأويلية للشخصية الصامته من حكمة وصبر وإصرار، ويعطى محمود سعيد منطقة من أخطر المناطق قراءة لأعماق النفس «العين» جواً غامضاً بظلاله عليها وتحديد زاوية الرؤية لها فى جهة اليمين، كما لو كانت حاملة، متأللة لعالم مشاهديها، حاملة على عاتقها كل ذلك الإرث الحضارى.

وبناء الوجه على هذا النحو يمثل هندسة العلاقات الخطية التى عالجها الفنان بإخفاء جانب كبير من الشعر فى الرأس، بغطاء أقرب إلى البساطة، منه إلى تاج ملكات القدماء، لتتبع العظمة والحكمة من شخصية رمزية من رموز مصر، حتى تبدو قسمات الوجه فى وضوح تام تأخذ الرأى فى عالم الصمت والحلم.

وعندما نتناول جسد المرأة فإنه يتعين علينا أن نستعيد فى أذهاننا منحوتات المصريين القدماء «الجالسة» مع كل ما أحاط بها من وقار وجلال فى ارتباطها بالمكان، كما فى مداخل المعابد أو المقابر أو غير ذلك، لندرك الحس الجمالى المرتبط

بوضع المرأة مع الخلفية فى وضع متماثل تقريباً يقسم العمل إلى نصفين بشكل هبة صرحية وتكون فى جو روحانى خالٍ من المعالم الحسية الفاتنة، بل فى جلال وعظمة نابعة من هيمنة الفنان وقدرته على إعطاء لمسات ساحرة ناعمة التدرج تبرز إضامات مختلفة على الجسم كله، كما لو كان يبنى باللون أيضاً، مؤكداً فى بنائه على دلالات تشكيلية ذات أثر يتخذ من كلاسيكية عصر النهضة أسلوب الظل والنور دون التقيد بالمنطق المنظورى لها؛ من حيث إسقاط الدرجات اللونية من زاوية معينة، بل خالقاً عالماً آخر من الظل والنور تتعدد زواياه ليسقط الضوء صانعاً به رمزية ليست مرتبطة بواقعية تسجيلية، بل بفاعلية مكانية غير ملتزمة بالمرور الزمنى.

كما استمد العناصر الخطية المقسمة للعمل بأسلوب خاص ينم عن دراية واعية بالحجوم، فنجد أنه لا يترك مساحة فوق الرأس، بل غالباً ما تكون فى أغلب أعماله الأشخاص ممتدة حتى خط نهاية اللوحة من أعلى، مما يخالف البناء الهندسى للعمل الفنى فى كلاسيكية عصر النهضة، ولكنه مما لا شك فيه صانع عالم خاص له جماله وسحره الذى يحمله بين أنامله من عالم الشرق غير ملزم بقاعدة بعينها.

وعندما تقترب إلى وضع اليدين أول ما نلاحظ القوة والانفراد فى الأصابع، التى غالباً ما نشعرنا بأنها بعيدة عن يد أنثى ذات جمال رفيع، بل هى أقرب إلى الأيدي عند الرجال، لما تحمله من سمات قوية تأخذ ملامح عطف فى انحنائها وغموضها بالظلال.

وربما تذكرنا بوضع اليد فى لوحة «الموناليزا» لليونارو دافنشى، مع عكس الوضع لليدين ومع الفارق التعبيرى والتشكيلى للثنتين، مما يؤكد استقلالية الفكر وعدم التبعية الزائفة، بل ويظهر قدرة الفنان على اهتمامه بالمعنى دون الخوض فى ترميق وتقصيلات ربما استغنى عنها إعطاء ذلك الجو وتلك القوة فى الشكل والحجم لتعادل تشكلياً كتلة الرأس بأعلى.

وخلفية محمود سعيد هنا تأخذ مشهداً لمنظر طبيعى ليس فقط بجماله وسحره،

بل لتشكيل مساحة صافية متمثلة في السحاب، تصل إلى الكوعين تأخذ درجة فاتحة من اللون الأزرق، لها دلالة نفسية تريح الناظر إلى السكينة والهدوء، ويبرز الجانب التشكيلي في لغة محمود سعيد من تضاد وتباين في الدرجات اللونية والعناصر التشكيلية لوقوع ثلثي جسم الفتاة في مساحة تتعمق بها التفاصيل تقريباً. ولم يقل محمود سعيد أهمية النيل، فنرى امتداده في خط أفقي يحمل على سطحه مراكب شرعية، إحداها جهة اليسار والأخرى جهة اليمين، تكاد تتطابق في الجسم والمساحة واللون، وعلى ضفة النيل من الجانب الآخر مجموعة من العناصر المعمارية تبث شكل بيوت لها لغة اصطلاحية تمتد في شكل النوافذ وارتفاعاتها وتأخذ درجة لونية موحدة تقريباً، وتتداخل في خلفيتها مجموعة أشجار تأخذ هيئة واحدة أيضاً في اليسار واليمين، مما يجعل الجانب، ذلك الشريط بأكمله، أقرب إلى التوريقات الزخرفية التي تعطي نغماً في صمت الفراغ المسدل بالخلفية.

ففي «ذات الجدائل الذهبية» ١٩٣٣ تتجسد قيمة ذات طابع خاص له سحر شرقي ذو طابع أسطوري عند مشاهدتها لا يسعك إلا أن تؤكد بداخلك مشاعر عديدة، ربما نتذكر منها ما وصفه لنا الناقد رمسيس يونان عنها بقوله : «هي من مرحلة تتميز بطغيان «الأنثى».. ونقول «طغيان» ونقول «الأنثى» عمداً، فليست هي امرأة معينة، تلك التي صورها في هذه اللوحات، على نحو ما فعل في لوحات كثيرة سابقة، ولاحقة، وإنما هو قد صور هنا «الجوهرى الأنثوى» أو «ربة الأنثوى» - إن لم نقل شيطانها - ويدخل رمسيس يونان في عقد مقارنة بين ذات الجدائل الذهبية وغيرها من مشاهير صور نساء سجلها لنا التاريخ سواء في الحضارات حتى عصر النهضة. ويخلص من تحليلاته القيمة إلى أنها أقرب ما تكون إلى صورة الأنثى التي تبلورت في بعض قصصنا الشعبي، فهي تارة ست الحسن والجمال، وتارة أخرى تلك الغولة التي تنصب فخاخها بعد ذلك وتلتهم».

ونذكر أيضاً ما قال الناقد عز الدين نجيب عن ذات الجدائل بوصفها «النداهة»،

تلك الشخصية الأسطورية بقوله : «إن سحرها الأسطوري ليس فقط فى عينيها الزنبقيتين كميون الجن، أو جدائلها المنسدلة على كتفيها كأعمدة برج بابل، ولا فى شفيتها المكتنزتين كفلقتى رمانة، ولا فى عنقها الذى كبرج للأسلحة ، ولا فى كتفيها الرابطتين كجيش يالوية (وهى صفات من «نشيد الإنشاد» ذكرتتى بها هذه اللوحة بقوة) ولكن وراء هذا يكمن السحر، فى ذلك الحضور الزنبقى المختال، الملىء بالصبوات والنداء إلى ملاذ مجهولة، وربما كانت الابتسامة المعسولة الشريرة الغامضة على الشفتين وفى العينين، مسئولة عن بعض منه».

من ذلك نتكشف ما لتلك اللوحة من أثر بالغ الأهمية فى حياة النقاد وتأملها تأمل راهب وأديب، وأود أن أقترح إلى جانب آخر يرتبط بدرجة كبيرة فى تحليل ذلك العمل، ألا وهو الجانب التشكيلى، مما قد يسهم فى قراءة ذلك العمل بصورة مغايرة لوجه العملة المستخدمة هنا .

فالعمل ذو هيئة هندسية تمثل هرمأ داخل مستطيل رأسى يشكل ذلك الهرم رأس وجسم الفتاة المصور حتى الصدر، وينقسم العمل إلى ثلاثة أجزاء أفقية ربما أكبرها الجزء السفلى للعمل، والمشكل للبنية الأساسية لهيئة جسم المرأة، والجزءان الآخران تمتد بهما رقبتها ورأسها التى يتوسطها هى الأخرى شريط عرضى خلفها يمثل مجسمات معمارية تعلوها، وأذنان إحداهما جهة اليسار والأخرى جهة اليمين.

ويحاورنا الفنان هنا بأسلوبه بين لمسات فرشاة أقرب إلى الكلاسيكية فى سطح الديدن والصدر والرقبة والوجه، وتختلف من حيث اللمسة فى المياه المنعكس عليها الأضواء والظلال فى الخلفية، والتى تذكرنا بلمسات التأثيريين، وتتأكد أكثر من لمسات الشعر، لما لها من ملمس أقرب إلى الخجائن المختلطة، كما يحاورنا أيضاً بمنطق المنظور وأبعد المنظورى للخلفية، مع عدم استخدامه فى البناء للشخصية البطولية فى الصورة. كل ذلك يمكن أن يثبت أن الفنان إنما وضع نموذجاً محوراً، له عالم خاص، صانع ملامح ذات هوية ولها بعد نفسى وعمق درامى، من خلال

تحويراته المختلفة، في التضخيم للكتفين واستدارة النهدين وإعطائهما إضاءة قوية تعكس الحس النحاسي الذي يسود الجسد كله، والمبالغة في تفاصيل تحمل قسماً وجهها : ابتسامة غامضة، هل هي سخرية، أو دهاء؟ أو مكر؟ إن العمل الفني الذي يثير حوله التؤوليات جدير بأن نفس تلك التؤوليات ونعيد تفسيرها لإثباته، بحضوره، وقوة فاعليته في تاريخ فننا المعاصر، فهل هي شخصية مصر.. التي طالما حاول محمود سعيد في كثير من أعماله ترميزها؟ قد يبدو ذلك بعيداً، ولكن بقليل من التأمل نجد أن هناك نوافع كثيرة تدعو لتأكيد ذلك المعنى.. أولاً إن مصر تتمتع بجمال ساحر ولها عطاء خصب وتلك الصورة لها سحرها وجمالها، ثم إن مصر تحمل دائماً في وجدانها وفكرها الشعور الديني والعقائدي، وقد مثله محمود سعيد في خلفية العمل بالمأذن واضحة، ولا يفوتنا أن نتذكر خريطة مصر التي يمر بها نهر النيل لتقف دائماً على ضفتيه حضارة من أعظم الحضارات.. ونذكر الروح القومية والوطنية في تلك الآونة التي يحيا فيها محمود سعيد ليعبر عن استقلالية مصر وتمصيرها لكل مستعمر.

إن الجمال في تلك اللوحة ينبع من تفاعل العلاقات السابقة بعضها مع بعض، لخلق إحساس قوي بالرسوخ والحيوية والتأهب الحالم، في صمت تؤكد شفاة مغلقة مبتسمة، بداية الرقبة وارتفاعها والملاح الخاصة بالوجه من عين وأنف وشفاة وشعر مسنول على الكتف كل هذا جعل من العمل بناءً لونياً وتجسيمياً لبعث ثالث أقرب إلى المنحوتات. ربما أضفاه الفنان بالمعاني من خلال الألوان الدافئة التي تسطع على العين لتشيع بداخلها حرارة التفاعل مع الشخصية، وتتعاقد معها الألوان الزرقاء التي تشكل توازننا لا نشعرنا بوهج، بل بدفء، حيث الرداء الأزرق والنيل والسما.

وعندما ندقق النظر إلى تلك الشخصية نجد أنها تزخر بملاحج ليس لها معادل شكلي، بقدر ما لها من معادل لمسمى تلك المفردات . فالعين تحمل الصفات من جفون ورموش، إلا أنها لشخصية ليست آدمية أو تمثل امرأة، من الممكن أن يكون

الأنف أو الفم أقرب إلى التمثيل الطبيعي، إلا أن وجودهما في هذا الوجه جعلهما يتميزان بصفة الأسطورة، وأكد ذلك المعنى الشعري بمعالجته الزخرفية التي نراها في الطبيعة؛ في النخيل والأعمدة والجبال: اكتست لمعناً نحاسياً وصرحية مصرية قديمة تمتد لتربط بنا جسر الأواصل العريقة بالانتماء، وتعيد الحيوية في دماء مشاهديها لديناميكية انسياب إيقاعها الناتج عن الأقواس والأضواء المنبعثة في أرجائها.

وعندما نقرب من لوحة «المدينة» ١٩٣٧، تأخذنا الألوان الساطعة برويقها البهيج إلى عالم خاص صنعه الفنان ليحيا بين جنباته، تلك النماذج التي أصبحت رمزاً مميزاً لفن محمود سعيد وثبتت سعيه الدائم للبحث والكشف عن هوية فنية سعى إلى تنميتها ووضعها موضع «الموتيف» الذي ينقله في أرجاء أعماله، مثل «الشواذيف» ١٩٣٤، و«الصلاة» ١٩٣٤، و«المستحبات» ١٩٣٤، و«الذكر» ١٩٣٦، وفي «المدينة» ١٩٣٧ التي مثلها لنا في مشهد لبانوراما شعبية أخذ أبطالها مواضع متعددة اختلفت نماذجها وتعددت زوايا رؤيتها من حيث المنظور والإضاءة، حتى بدت وكأنها عالم خاص بالفنان، وشكلت الخطوط الرأسية والخطوط المقوسة ديناميكية بصرية يغلب عليها دياگرام هندسى نو أساس معمارى يميل إلى العنصر الزخرفى فى ترديد التيمة الخاصة به فى أوضاع متقاربة، فنجد أن اللوحة مقسمة إلى ثلاثة أجزاء رأسية متساوية تقريباً من حيث المساحة والأهمية، حيث يتوسط العمل فتيات بحري، وجه اليسار بائع العرقسوس، وجهة اليمين رجل يحمل طفلاً ويجلس على حمار، وتلك التقسيمات تذكرنا بلوحاته السابقة هي (بائع العرقسوس) و(بنات بحري) و(راكب الحمار) والمشهد الممتد به زوايا رؤية من أسفل مستوى النظر وأعلى مستوى النظر، ومن الخطر جداً تطبيق قاعدة المنظور الخاص بكلاسيكية عصر النهضة على ذلك العمل، فالهندسة هنا لها قانون آخر غير الخداع المنظورى فى الإحساس بالقرب والبعد، فقط، بل يتعدى ذلك إلى حبكة التصميم وتجميع مفرداته

التكشيلية فى أكثر من بؤرة وبطولة لأشخاصه وأهميتهم فى صناعة بانوراما لحي شعبي ممثلاً به أحد أحياء المدينة، فنجد خطوطاً رأسية تمثل (النماذج والهيكل الأدمية والمعمارية وأشعة المراكب والمآذن) وخطوطاً أفقية تقسم العمل إلى ثلاثة مستويات أفقية للعمق وخطوط مقوسة تهيم بكل النماذج والمفردات الأخرى صانعاً نفماً ذا إيقاع أقربيه إلى القلب رنين الفنون الشرقية، التى يزنّها بميزان حساس ذى حس مرهف بين توزيعاته للكتل والحجوم لمنظومة إيقاعية لها صفة الثبات بين شخصياته ويؤكد على المعانى باتجاهات الخطوط الوهمية الناتجة من وضع شخصياته مثال نقطة الإشعاع الخطية من وجه الفتاة التى تتوسط العمل حيث الخط الوهمى المؤدى إليها من الإبريق الذى يحمله بائع العرقسوس، وخط آخر يمتد من وجه الحمار يصنعان معاً هرمأ قاعدته خط عرض ضلع المستطيل المشكل للعمل، يقابل ذلك هرم آخر يقاطعه صانعاً معه بؤرة حجمها وكيانها شخصية بطولية بالعمل، وتأخذ هيئة مُعَيَّنٍ هندسى قطره يمثل الخط الرأسى المار بالفتاة من الرأس حتى القدم الأمامية، وذلك الهرم غير ممتد إلى نهاية خط اللوحة من أعلى، بل ينتهى عند خط الأفق الممثل للكورنيش، فيمتد من قدم الفتاة إلى المنزل جهة اليسار، والضلع الثانى من القدم حتى وجه الشخص جهة اليمين، مما شكل أهمية قصوى للفتاة التى تتوسط العمل، وأضفى عليها - أيضاً - إضاءة داخلية بالجسم، والرداء باللون الأحمر ذى التردد العالى، والمهندسة الخطية بالعمل يقابلها بناء لونه له مذاقه الخاص، حيث التقابلات بين المجموعات اللونية المشتقة من اللون الأزرق واللون الأحمر مما أشاع جواً من النقاء فى سحر العلاقات الضوئية من توزيع درامى للإضاءة التى أبرزت الوجوه النحاسية فى ضوء قمرى ساحر ينعكس على رداء بائع العرقسوس والحمار وغطاء الرأس للرجل الذى يعلوه، وعلى وجه الحمار فى سكبنة تعادل النغم البارد فى اللون الأزرق فى الخط الأفقى فى الخلفية، والتى انعكست على أشعة المراكب المحورة بشكل أقرب إلى الاصطلاح والقيمة منه إلى الواقعية.

من ذلك نستطيع أن نتلمس أسلوب محمود سعيد في هندسة العمل والتحوير في المراتب، حتى أصبحت رموزاً خاصة وأضفى عليها ألواناً تؤكد هويتها، والدلالات التأويلية لتلك المفردات تحمل الكثير من المعاني والمضامين التي تعكس شخصية الفنان الفنية، وتتفاعل في كل، وإن بدا للوهلة الأولى منفصلاً، إلا أنه استطاع - بذكاء - خلق تفعيلة كيميائية خلطت الأشكال بالموضوع في بوتقة الألوان والدلالات الخطية المرتسمة على ملامح شخصياته.

فعندما تقترب من الفتيات نجدهن أقرب إلى القوالب النحتية المجسمة، تنبعث من داخلها أضواء يخفى جانباً كبيراً منها بالأغطية التي تثير الفضول إلى تتبع دفئها ورشاقة حركاتها لتمثيل المعنى الرفيع في الخصوبة والعطاء لثلاثية النغم في الفتيات الثلاث، وما ارتسم على وجوههن من صمت الحياء، ودلال أولاد البلد، وفي وجه بائع العرقسوس نلتص الصمت ذا الدلالة الصامدة على العناء، وحالة الرضى التي تنبعث من داخل ملامحه وتكونه، في هيئة قوسية تتحمل عناء ما يحمل من إبريق ذى حجم كبير، ومعدات أخرى لم يغفلها الفنان بكل تفصيلاتها، وعلى الجانب الآخر وجه رجل ربما يذكرنا بمحتويات إخناتون، ويحيل قسمات وجهه شباب وحدة جامعة، في صمت مغلماً عينيهِ في ثبات وهدهد عن سكونه وداعة الحمار الذي يركب فوقه، ويحمل طفلاً يتفجر وجهه حيوية مضيئة ولكنها تشعرنا أيضاً بالصمت، حتى أن الفنان لم يغفل ملامح الحمار التي بدت وكأنها من نفس العالم الذي يحاه هؤلاء الأشخاص، وتأخذ في تحويرها تناسقاً رفيعاً قائماً على الخطوط القوسية، وبدت عينه المحورة بنفس المنطق تحمل دلالة وداعة وسكوناً في صمت.

العمل به تفصيلات عديدة من الملامح الدقيقة التي أراد الفنان أن يجمعها بداخله، كحلول تشكيلية لربط الأجزاء بالعمل، مثل الكلب في الخلفية والمباينة، انفراد يد المرأة التي تحمل «بلاصاً» ببسار اللوحة حتى تقترب من الفتيات، وامتداد الأشربة في تعاقب غرض متكرر، والحمامة التي تتقدم العمل وتقود النظر إلى الداخل

بالإيماءة إلى نظرتها في ثبات، وكذلك القطة الساكنة أسفل المنزل خلف بائع
العرقسوس وتوزيع بعض نماذج البشرية لتضفير التصميم في نسيج ملتحم به
خطوطه. مثال تشخيصه رجلاً يجلس بجوار المنزل ووضع آخر على الكورنيش أيضاً
معطياً ظهره لأمامية اللوحة، ويردد ذلك في شخصية المرأة التي تحمل «بلاصاً» مرة
في جهة اليمين تتجه إلى الداخل، ومرة أخرى في جهة اليسار تتقدم إلى أمامية
العمل، ويجوارها امرأتان بينهما طفل رافع يده لأعلى، تلك النماذج تلتحم بالخلفية
التي تقل في وضوح تفاصيلها والتي تمثل النيل بلونه الأزرق وأشربة المراكب، حتى
لتبدو تلك العناصر ليست تمثيلاً لواقع حركي فقط، بل لتفاعل بين أجواء مختلفة
بالعمل.

وتهيمن على اللوحة ظلال ضوئية أقرب إلى نبضات ضوئية لإحدى الليالي
الساحرة بالمدينة التي تعكس الهدوء والثبات، كأنها نماذج تثبتت في موضع تصوير
شخصى تحمل صفة الثبات والرسوخ، وتتفجر بداخلها أحاسيس تكاد تفور من
داخلها عندما تلمسها بأعيننا وتتسع بداخلنا تهب لهيب الحيوية والدفع، وتعكس
وجدان هوية الفنان لدى أبناء وطنه، من تقدير واعتزاز وهيمنة لجو صامت يغلب عليه
الحلم.

المراجع

- ١- أحمد راسم - المصور محمود سعيد - مقال - مجلتي - مجلد ٢- ١٩٢٥- ١٩٢٣، ص ١٦٢.
- ٢- بدر الدين أبو غازی - محمود سعيد - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٢.

تحليل مورفولوجى لمختارات من أعمال

محمود سعيد

١- د عبد الرحمن النشار

تتعرض هذه الدراسة لمختارات من أعمال المصور «محمود سعيد» بالتحليل، وفقاً للمنهج «المورفولوجى». وهذا المنهج فى تحليل الأعمال الفنية يبحث فى تحديد خصائص الأجزاء، أو المفردات وتركيب ملامحها، وبيان علاقة تلك المفردات أو الأجزاء ببعضها البعض، بما يشكل البنية الكلية للعمل الفنى. فتصنيف علاقة الأجزاء، وتأثير توظيفها للتفاعل معاً فى محاور هندسية، وتحديد العلاقات المعمارية للاتزان والحركة وفقاً لانتشار الضوء واللون فى أعمال «محمود سعيد» هو ما تهدف إليه هذه الدراسة.

وقد تم اختيار الأعمال التى شملها التحليل فى هذه الدراسات لتمثل نماذج من المراحل والموضوعات المختلفة، لتقييم تصور شامل لخصائص منهج الفنان فى بنائياته تكويناته، وذلك فى لوحات «المدينة» و«المصيد العجيب» و«الصلاة» و«العائلة» و«ذات الجداول الذهبية» و«ذات الرداء الأزرق» و«محجر التلك»، وسيتم تحليل الأعمال وفقاً للخطوات التالية:

تجريد اللوحة من عناصرها التشخيصية، لبيان الأسس البنائية لعلاقات المساحات والكتل ودرجات الفاتح والغامق، خلال مسار اتجاهات الخطوط وامتدادها، فى محاولة لإدراك الإحكام بين العناصر التشكيلية البجته التى تقوم عليها بنية انتظام التكوين وعلاقاته المعمارية.

إنشاء شبكات هندسية غير تقليدية وفقاً لطبيعة اللوحات، من خلال توصيل المحاور الرأسية والأفقية والمائلة خلال اتجاهات العناصر في تكوينات اللوحات، وذلك للكشف عن العلاقات النسبية والهندسية لمقردرات اللوحة، وتحديد نقاط الارتكاز فيها، للتوصل لأهم الخصائص والسمات المميزة في أعمال «محمود سعيد».

أما عن تناول أعمال «محمود سعيد» من خلال الأبعاد الفلسفية والاجتماعية، والتاريخية، فذلك مدخل آخر في تحليل ورؤية الأعمال، يحتاج إلى بحث آخر. ويجدر بي تقديم الشكر للدكتور/ نبيل عبد السلام المدرس المساعد بقسم النقد والتذوق الفني بكلية التربية الفنية، كباحث متميز، لقيامه بإسهامات عديدة ومعاونات كثيرة أثناء إتمام هذه الدراسة، فقد شارك وعاون في رسم وتجهيز الشبكات الهندسية، وأسهم في تحليل اللوحات الفنية المختارة، وجمع المعلومات، وتنظيمها وتنسيقها.

تحليل الأعمال المختارة،

اللوحة الأولى: المدينة، ١٩٣٧، زيت على أبلاكاش.

٣٤٨ × ٢٠٠ سم، متحف الفن الحديث، القاهرة.

يقوم انتظام التكوين في لوحة «المدينة» (شكل ١) خلال الشبكات الهندسية شكل ١ (١، ب) على عدة أسس وعلاقات نعرضها على النحو التالي:

في الشكل التخطيطي (١ - ١) نجد في المستوى الأول لأمامية اللوحة تتحقق دينامية التماثل خلال تنوع إيقاع الكتلتين يمين ويسار اللوحة. فـ «بائع العرقسوس» وخلفيته «المنزل الشعبي» على يسار اللوحة يشكل مثلثاً تتجه قمته إلى داخل الصورة. وتتضمن هذه الكتلة تفاصيل ومحاور مغايرة تماماً لتفاصيل ومحاور كتلة يمين اللوحة، المتمثلة في «الرجل والطفل والحصار» وخلفيتهم «المنزل الشعبي» الذي يشكل مثلثاً قمته إلى داخل الصورة أيضاً.

في المستوى المنظوري الثاني لتوزيع عناصر اللوحة يتحقق التماثل الدينامي خلال

وضع الفتيات الثلاث «بنات بحرى» فى منتصف اللوحة تقريباً، فنجد أن وضع الفتاتين الوسطى واليسرى يشكل كتلة واحدة متماسكة، ليتفق وضع التماثل التقليدى، خلال وضع الفتاة اليمنى التى تظهر فى مستوى منظورى يجعلها مرتدة إلى الخلف، بعيداً عن المستوى المنظورى للفتاتين الوسطى واليسرى. كما تتأكد دينامية التنوع فى ذلك التماثل، خلال اختلاف حركات الأذرع والأيدى، وشكل الأثواب، وملامح الوجوه، واتجاه نظرات العيون، والإسقاط الضوئى على أجساد الفتيات الثلاث، مما يربح العين من الجمود الاستاتيكي للتماثل.

فى المستوى المنظورى الثالث للوحة نجد تماثلاً آخر لكنتى «حاملتى الجرة»؛ فحاملة الجرة اليمنى أصغر حجماً من اليسرى، وتتجه إلى أمامية اللوحة، أما حاملة الجرة اليسرى فأكبر حجماً، وتتجه نحو خلفية اللوحة، وذلك بخلاف دينامية التماثل المحققة فى اختلاف حركات الأذرع للفتاتين.

فى المستوى المنظورى الرابع للوحة، يتحقق الإيقاع الدينامى المتناغم لترديد أشرع مزبوجة لمراكب متماثلة على يمين ويسار اللوحة، خلال اختلاف حجم الأشربة، ودرجات الفاتح والغامق والإسقاط الضوئى عليها.

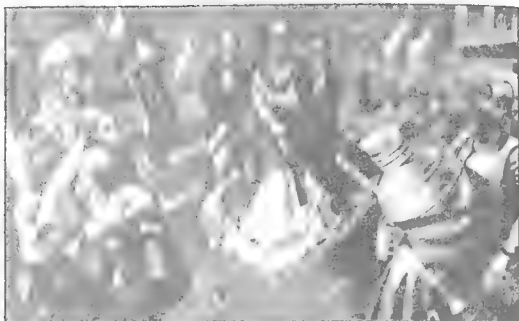
فى الشبكة الهندسية (شكل ١-٦ أ) للوحة نجد أن الخطوط المجردة الرأسية، والأفقية، تظهر تقسيماً نسبياً رياضياً لمسطح اللوحة، ويعكس انتظام العناصر وتفضيلاتها الداخلية وفق نسق ذى ضوابط هندسية، فنرى أن امتداد الخطوط الرأسية، والأفقية، والمائلة، يحدد تواصل وإكمال العين لعلاقات عناصر التكوين المتشابهة والمتعددة فى يسر. وعلى سبيل المثال إذا تتبعنا مسار الخط المائل الذى يبدأ من الزاوية السفلى جهة يمين اللوحة فى التخطيط الهندسى، نجد أن العين تنتقل من نقطة يد «بائع العرقسوس» أسفل يمين اللوحة لتلتقى مع الخط الذى يرسم مصب إبريق العرقسوس، ليتجه مسار العين نحو اليد اليسرى لفتاة «بنات بحرى» الوسطى، وينتقل الإيصار فى إكمال المسار نحو وجه «فتاة بحرى» اليسرى، وهكذا يمكن تتبع امتداد مسار شبكة الخطوط الرأسية،

والأفقية، والمائلة، في إدراك الترابط بين عناصر التكوين، وفقاً لاتساق هندسى مترابط.

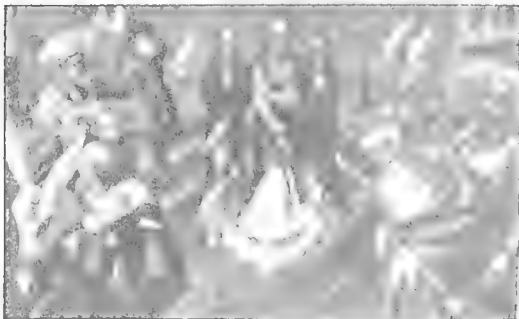
في الشكل التخطيطي (١- ب) يتبين لنا خلال شبكة الخطوط التي تلتقى وتمتد مع عناصر التكوين، واتجاهات أجزائها وفقاً لمسارات الضوء والظل، تعدد نقاط الارتكاز والتي تنتشر أهميتها لتشغل مسطح اللوحة الكلى، فنقطة الارتكاز رقم (١) في التخطيط والتي تمثل التمرکز الإشعاعى لمنتصف اللوحة تقريباً، تتساوى في أهميتها مع نقاط الارتكاز الأخرى رقم (٢، ٣، ٤، إلخ). إذ إن نقطة الارتكاز رقم (١) تعطى إدراكاً غير ثابت، بل هو إدراك حركى حيث إنها تلتقى عند المنشأ الحركى لركبة «فتاة بصرى» الوسطى وهى تدرك أنها متحركة، مما يجعل العين تنتقل إلى نقاط الارتكاز الأخرى لتشغل المسطح الكلى لأجزاء التكوين. كما يلعب الإسقاط الضوئى على عناصر التكوين -والذى تتساوى قوته- دوراً كبيراً فى انتقال العين لنقاط الارتكاز العديدة المنتشرة على مسطح اللوحة لتكتسب علاقات التكوين ترابطاً، وتماسكاً، وإشعاعاً حيويًا.

الإيقاع اللونى للوحة يسيطر عليه تآلف، يجمع بين مجموعة من الألوان البنية يغلبُ عليها "Bernt Siennel" و "Bernt Umber"، وبين مجموعة من الألوان الزرقاء يغلب عليها "cupait" و "ultramarine" خلال عمومية داكنة. وتظهر الألوان خلال شدة عالية من البريق الناصع، والتشبع المتوهج.

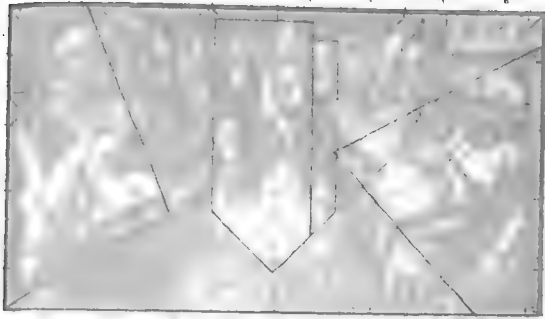
إستخدام الألوان القوية والدافئة يظهر الأجسام والأشكال ويجعلها ذات بريق نحاسى متوهج وكأن الضوء ينبعث من داخلها، ويكسبها حرارة وحيوية، كما أن توظيف اللون فى اللوحة يؤكد الرسوخ المهارى لعلاقات الأشكال والعناصر؛ فالألوان الرصينة ذات الكثافة العالية والتباين الحاد يؤكدان على إظهار الكل خلال تجسيم إسطوانى، ويدعم هذا التجسيم معالجة تقنية لالتقاء النور والظل بما يحقق توازناً يتسم بالصلاية النحتية، كما يساعد توزيع اللون على إيجاد بعداً منظورياً منتشراً فى أرجاء اللوحة، بما يحقق توالى المستويات البعيدة للأشكال والعناصر، ويظهر رحابة المكان واتساعه لاستيعاب أحداث المدينة وصخبها.



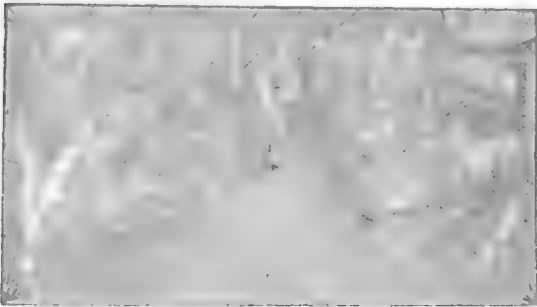
شکل ۱۱۱: خانواده ۱۳۲۰



شکل ۱۱۰: خانواده ۱۳۲۷



(شكل ١١) علامات توزيع العناصر خلال شبكة التماسك والتماسك



(شكل ١٢) علامات توزيع العناصر خلال شبكة التماسك والتماسك
خلال تتابع مسارات واتجاهات العناصر والأشياء

اللوحة الثانية: «الصيد العجيب» ١٩٣٣.

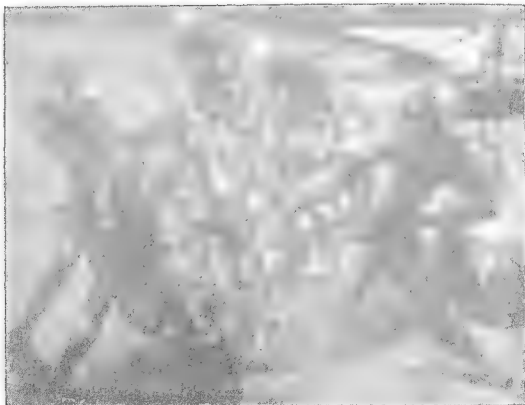
تتميز لوحة «الصيد العجيب» (شكل ٢) بقيم بنائية ذات إيقاع ملء بالحركة والحياة، ومسارات دائرية دينامية، ويظهر إحكام بنائيات التكوين في اللوحة خلال توصيل شبكة من الخطوط، تحدد علاقات الأشكال واتجاهاتها شكل ٢ (أ، ب) نعرضها على النحو التالي:

يسيطر على اللوحة تكوين مركزي دائري يظهر على ثلاثة مستويات للرؤية، وتكون مجموعة اتجاهات لدوائر متوازية أفقياً، الاتجاه الدائري الأول يمثله الخط الأسفل لشبكة الصيادين، ومسار اتجاهه الدائري يتأكد بصورة واضحة اعتماداً على الكثافة الظلية التي تظهر الإحساس بثقل الشبكة المملوءة بالسماك، والاتجاه الدائري الثاني يمثل الخط الأوسط من الشبكة، ومن خلال استكمال العين لمساره يتأكد الإحساس الحركي، أما الاتجاه الدائري الثالث فيمثل الخط العلوي للشبكة كخط دائري، تلتقي عنده أيدي الصيادين في نقاط متتابعة، مما يزيد الإحساس بتحريك شبكة الصيد وامتلائها بالصيد الوفير، وتتولى اتجاهات الدوائر المتوازية أفقياً من خلال إكمال مسار إيهامي يصل بين رؤس الصيادين، مما يؤكد على المسار الحركي للأشكال، كما في (شكل ٢- أ).

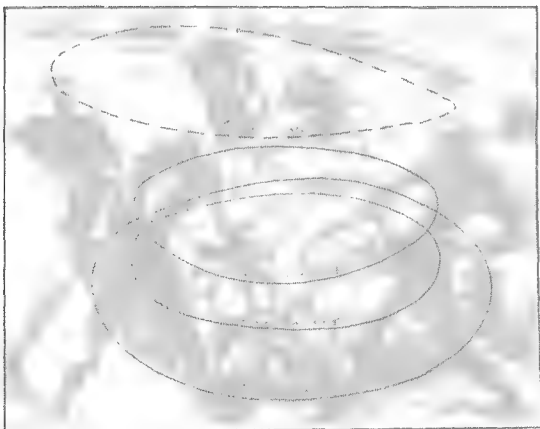
إذا ما تتبعنا مسار الخطوط الخارجية لأيدي وأرجل وأجسام الصيادين - والتي تكاد تشغل معظم فراغ اللوحة - لوجدنا علاقات قائمة على أشكال متنوعة لمثلثات تتماس وتتقابل وتتعاكس خلال تربيد متتابع حول مركز التكوين، ذلك الانتظام الذي يؤكد ويزيد من الإحساس بالمسار الحركي للصيادين، كما يشكل مسار خط المرسى البحري أعلى يمين اللوحة في التقائه مع رأس الصياد جهة اليمين، واستمرار اندفاعه في اتجاه ذراعه الأيسر اندفاعاً حركياً نحو المركز. وبذلك نجد أن الفنان قد وظف أوضاع عناصره، وحركاتها لتؤكد على ديمومة حركة دائرة تنظيم حول مركز التكوين، كما في (شكل ٢- ب).

يتعاطف البناء المعماري الصلب لأجسام الصيادين، خلال المبالغة في الأرجل، والأذرع، وتؤكد تلك الصلابة بوضوح في قوة سيقان الصيادين الواقفين في أماميه التكوين وارتكاز أقدامهم بثقل على أرضية اللوحة، مما يزيد الإحساس بضخامة العمل وقوة التعبير.

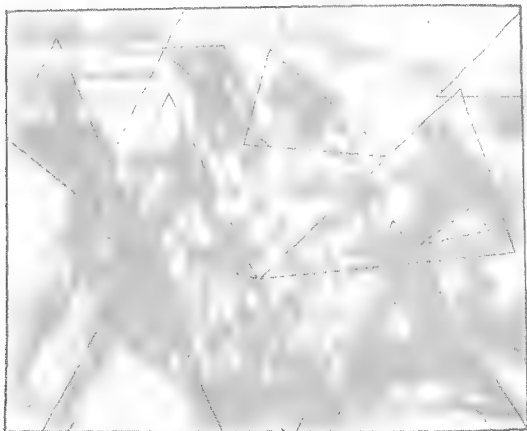
توظيف الأضواء المتباينة والحادة على عناصر التكوين في اللوحة، يؤكد صلابة الأجسام خلال تجسيم إسطواني نحتي، يتميز بحالة إشعاعية براقية. ويعمل انتشار الضوء خلال نقاط ارتكازية متعددة، على تأكيد المسار الحركي المركزي للتكوين، كما أن هذا الانتشار يعطى إحساساً برحابة المكان واتساعه ويستوعب الحركة الدائرية في ديمومة. كذلك يعمل اختلاف شدة الدرجات الضوئية الساقطة على العناصر، على زيادة الإحساس بامتداد خلفية التكوين إلى بعدية عميقة.



المسجد العجيب ١٩٢٢



(شكل أ) توالي الاتجاهات والدوائر التوتيرية أفقياً والتي تعمل على الإحساس بالحركة الدائرية



(شكل ٢-ب) شبكة من الشقوق المتعامدة
والتقابلة والمتعامدة تعطي إحساساً حركياً حول التركيز

اللوحة الثالثة: «الصلاة» - ١٩٢٤ - زيت على أبلakash

٥٨ × ٧٩ سم - متحف الفن الحديث - القاهرة - رقم السجل ٥٤٩.

يأتى التكوين المتميز فى لوحة «الصلاة» (شكل ٣) بخصائصه الجمالية، وبنائياته الهندسية، التى يمكن إدراكها خلال الشبكة الهندسية (شكل ٢ - ١) على النحو التالى:

الأساس الهندسى للوحة يعتمد على بنائيات معمارية تسيطر على علاقات التكوين فعناصر المسجد المعمارية من خطوط أعمدة، وأقواس عقود، تتردد وتتابع جهة اليسار، يقابلها ترديد عكسى للأقواس جهة اليمين تنشأ من أوضاع صفوف المصلين، مما يحقق نوعاً من التوازن بين الجزء الأسفل، وبين الجزء الأعلى من اللوحة، كما أن هذه العلاقة تبتعد عن الرتابة التى قد تنشأ من تتالى الأقواس فى اتجاه موحد.

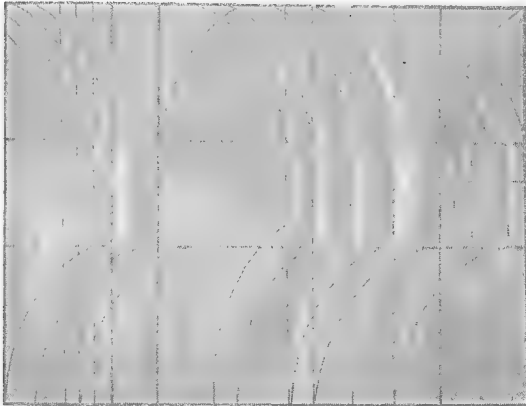
تتقسم اللوحة إلى ثلاث مساحات أفقية متساوية تقريباً، وتشغل المساحة الأولى جهة أسفل اللوحة صفوف المصلين فى حالة الركوع، وتشغل المساحة العليا أقواس العقود بخطوطها المنحنية، عكس اتجاه المصلين، بينما تشغل المساحة الوسطى خطوط الأعمدة الرأسية، وذلك التنظيم يهدف للعين أن تتجه فى - هدوء وسلاسة - نحو اتجاهى الخطوط المنحنية لكل من المساحات العليا والسفلى.

إذا ما تتبعنا مسار الخطوط الرأسية لوجدنا بها ثلاث مساحات، الوسطى ضعف أى من المساحتين اليمنى أو اليسرى. وبهذا التقسيم أستطاع الفنان أن يعطى بعدية متسعة لرؤية المكان انطلاقاً من منتصف اللوحة. كما أن حدة التماثل بين المساحة اليمنى واليسرى قد تلاشت خلال أشكال العلاقات الداخلية المرسومة فى كل منهما. كذلك تعدد العقود وتتايلها أكد الإحساس بامتداد ورحابة المكان إلى أبعاد لا نهائية، ذلك التنظيم الذى يتفق مع طبيعة الموضوع وما يتسم به من خشوع.

توزيع الألوان فى اللوحة يؤكد على البعد المنظورى والعمق خلال مجموعة لونية متوافقة بين البنيات والأزرق فى عمومية داكنة، بما يعطى إحساساً بالرهبة والخشوع. وسقوط الضوء من مصدر موحد من جهة يسار اللوحة، أكد تتالى صفوف المصلين والعقود والأعمدة خلال تجسيم نختى، أظهر صلابة ورسوخ العناصر واستقرارها.



شكل (٢) الصلاة ١٩٢٤



شكل (١٢) - شبكة الخطوط الرأسية والأفقية التي تظهر
العلاقة النسبية وتتابع الخطوط المنحنية في اتجاهات متعاكسة

اللوحة الرابعة: «العائلة» - ١٩٢٥ - ١٩٣٦.

تعتبر لوحة «العائلة» (شكل ٤) من البدايات الأولى لأعمال «محمود سعيد»، وأفراد العائلة فى اللوحة هم: الأب، وهو فلاح يقف شامخاً وسط التكوين، وزوجته الجالسة فى أمامية اللوحة على اليسار وهى ترضع طفلها. ومن خلال التخطيط الشبكي الهرمى لبنائيات التكوين فى لوحة «العائلة» (شكل ٤ - أ) نعرض العلاقات والأسس التركيبية على النحو التالى:

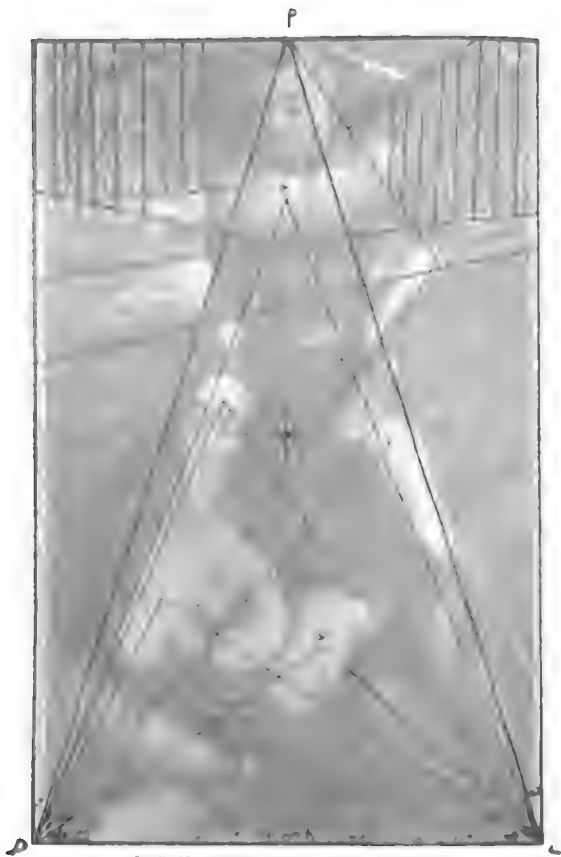
الأساس الهندسى لتكوين لوحة «العائلة» يقوم على وجود بناء هرمى أساسى هو (أ، ب، ج) على التخطيط الهندسى، ترتكز قاعدته لتشمل مساحة الضلع السفلى للوحة، وتتصل قمته عند منتصف الضلع العلوى. وبذلك يصبح الهرم شكلاً مثلث متساوى الساقين تقريباً. وبطريقة يسيرة لا تخطئها العين، إذا أوصلنا نقطتى قاعدة الهرم اليمنى واليسرى، لتلتقى عند نقاط الارتكاز التى تمثل مناطق الضوء المتمركزة على وجوه وأطراف أفراد العائلة، لوجدنا العديد من الأشكال الهرمية المتنوعة التى تتجاور وتتالى وتتراكب بعضها فوق البعض داخل فراغ مساحة الهرم الأساسى، لتشكّل مثلثات متساوية الساقين أيضاً، مثل المثلث (د، هـ، و)، (ز، ح، ط)، (ي، ك، ل).... إلخ والموضحة على الرسم التخطيطى للوحة. وهذا التجاور والتتالى والتراكب، يؤكد على رسوخ وصلابه المعمار البنائى للهرم الأساسى.

تكتسب خلفية اللوحة بعداً منظورياً عميقاً، خلال تقاطع خط الأفق المائل مع الشكل الهرمى فى الثلث العلوى من التكوين. كما أن توالى خطوط الأفق وتعامد جنوع النخيل فى مستويات مختلفة عليها، ساعدت على الإحساس برباطه العمق الفراغى. ومن خلال خطى منظور نهاية النخيل يمين ويسار اللوحة، تحقق وجود فراغ على شكل هرمى مقلوب قاعدته ترتكز على الضلع العلوى من اللوحة، مما أتاح تأكيد وإظهار وجه الأب كعنصر له أهمية أساسية فى التكوين.

الإيقاع اللونى للتكوين قائم على مجموعة لونية بين الأزرق والبنات يغلب عليها



(شكل ١) الساتانج - ١٩٦٥ - ١٩٦٦



شكل (1-1) شبكة تبيين البناء الهرمى لوضع العناصر وعلاقاتها النسبية

سيطرة للبنىات المحمرة، خلال عمومية الداكنة، وقد ساعد اختزال التفاصيل اللونية لخطية التكوين، على تأكيد الشكل الهرمى فى فراغ اللوحة، كما أن تركيز الألوان الساخنة وشدة الإضاءة العالية على وجه وأطراف العائلة - خلال تجسيم نحنى - قد أكد على صلابة الأجسام وقوتها التعبيرية من جانب، وتركيز النظر حول البناء الهرمى للتكوين من جانب آخر.

وجدير بالذكر أن نشير إلى أهمية هذه اللوحة، فى بدايات «محمود سعيد» حيث وضع أفراد العائلة خلال تكتل هرمى فى التكوين، بالإضافة لألوانها العمومية الداكنة، وكذلك طريقة إسقاط الضوء على أساس من الارتكاز الهرمى، تجعلنا نستشعر تأثر الفنان بالعلاقات البنائية لكلاسيكيات عصر النهضة. ذلك أن التركيب البنائى الذى يذكرنا بالتكوينات الهرمية، والإسقاط الضوئى المتمركز، عند «ليوناردو دافنشى» و «رفائيل»، إلا أن تأكيد الملامح المصرية الأصلية التى حققها «محمود سعيد» على وجهى الأب والزوجة بصورة واضحة، تجعل من اللوحة نقطة انطلاق، وثمره لقاء لتزاوج عميق بين روح الفنان ونوقه المصرى العميق، وبين استلهاام القواعد البنائية لفن عصر النهضة الإيطالية. تلك الأسس الهندسية التى استمرت فى تدعيم بنائيات لوحات الفنان، لتنتقل إبداعاته التصويرية نحو شخصية مصرية صميمة ومتفردة.

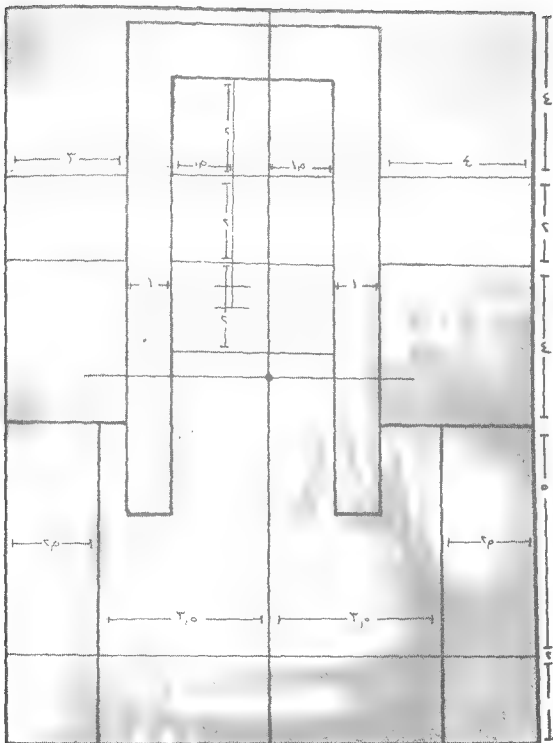
اللوحة الخامسة: «ذات الجدائل الذهبية» ١٩٣٣ - زيت على توال -

٦٠ × ٧٠ سم - متحف الفنون الجميلة - الإسكندرية

يتضح من الشبكة الهندسية المربعة الناشئة من توصيل المحاور الرأسية والأفقية (شكل ٥ - ١) للوحة «ذات الجدائل الذهبية» (شكل ٥)، وجود علاقات ذات طبيعة هندسية، فإذا تتبعنا وضع الفتاة فى فراغ اللوحة كبناء تصميمى، لوجدنا أن المساحة التى يشغلها الوجه بالنسبة للمساحة التى يشغلها وجه الفتاة، تكاد تكون متساوية عند منتصف التكوين.



شكل (٥) ذات الجداول الذهبية ١٩٢٢



شكل ١-٥ شبكة للخطوط الأفقية والرأسية
التي تظهر النسب الرياضية بين علاقات الأجزاء

والنسبة بين امتداد الخط الرأسى أعلى الجبهة إلى مستوى العينين، وبين امتداد الأنف، وبين المسافة الممتدة حتى نهاية الأنف، نسبة متساوية هي ٢:٢:٢. وكذلك الخط الرأسى الذى ينصف اللوحة يفصل التماثل المتطابق الأمامى لجسم الفتاة، حيث تتساوى النسبة لمساحة الذراعين وهي ٥ : ٢ : ٥ والنسبة لمساحة النهدين وهي ٥ : ٣ : ٢. والنسبة للمساحة التى تشغلها جدائل الشعر اليمنى واليسرى وهي ١ : ١.

ويكسر حدة التماثل ميل الوجه الذى يظهر فى وضع ثلاثة أرباع، كما يخضع انحراف الوجه لنسبة هندسية، يظهرها الامتداد الأفقى للعلاقة بين الوجنتين والأنف وهي ١٥ : ١٠. ويتأكد التقسيم النسبى لخلفية التكوين، حيث تتساوى المساحتين من أعلى اللوحة حتى كتفى الفتاة، ويفصل بين المساحتان الامتداد الأفقى لمساحة العنائر، التى تمثل خط الأفق خلال علاقة نسبية هي ٤ : ٢ : ٤.

وتلك العلاقات النسبية بين الأجزاء، التى تكاد تخضع لوحدة قياس تردد فى انتشار منتظم، تعمل على تحقيق علاقة نسبية مريحة للعين من جانب، وتأكيد البناء المعماري لصلاية التكوين من جانب آخر.

ويؤكد البناء الشامخ للوحة الفتاة «ذات الجداول الذهبية»، مجموعة لونية من البنات والأزرق، خلال تقنية حققت تجسيمياً تحتياً متماسكاً، وأضواء باهرة، أدت إلى رسوخ معمارى لجسم الفتاة، الذى يجسد فيضاً من الأنوثة والنضج والحياة. ويتعاضد المعمار الهندسى للوجه، خلال إطلالة عيون «ذات الجداول الذهبية» فى جراءة ورسوخ وديمومة، تذكرنا بالنظرات الساهرة الأبدية لتمثال «أبو الهول».

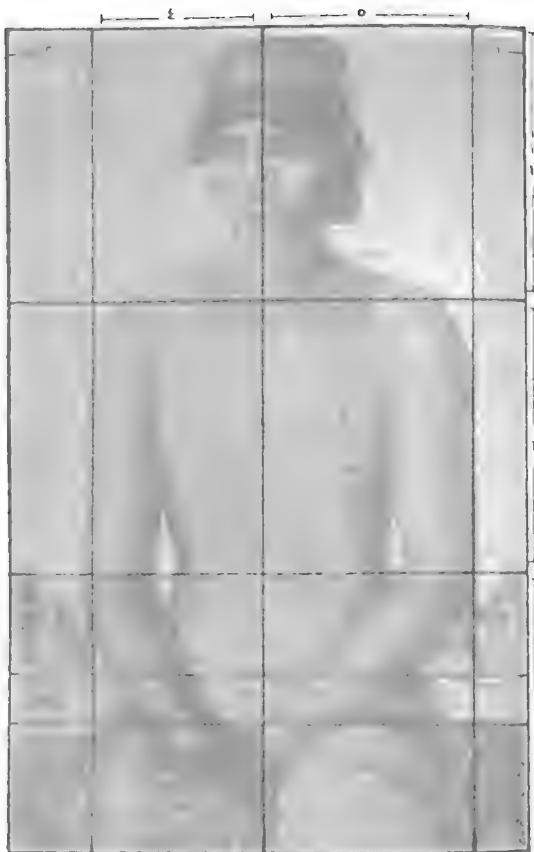
اللوحة السادسة: «ذات الرءاء الأزرق» - ١٩٤٧ - زيت على أبلاكاش

٦٢ × ٩٤ سم - متحف الفن الحديث - القاهرة - رقم السجل ١٨٤.

تتسم لوحة «ذات الرءاء الأزرق» (شكل ٦) بتكوين معمارى هندسى قائم على المساحات الناتجة من تقاطع الخطوط الأفقية والرأسية مكونة فيما بينهما علاقات



شكل (٦) ذات الرداء الأزرق



(شكل ١-٦) شبكة الخطوط أفقية ورأسية
تظهر العلاقات النسبية للبناء المعماري الراسخ

هندسية نسبية، حققت تكويناً مستقر راسخاً قوياً، ومن خلال الشبكة الهندسية للخطوط الأفقية والرأسية (شكل ٦-٢) يمكن الكشف عن علاقات وبنائيات التكوين النسبية على النحو التالي:

تشغل الفتاة أمامية اللوحة بحيث تصل رأسها لتتماس مع الضلع الأعلى من الصورة، وتتأكد النسبة الهندسية بين أجزاء جسم الفتاة، على أساس وجود ثلاث مساحات متساوية وهى ١:١:١، المساحة الأولى تبدأ من الضلع الأسفل حتى مفصل كوعى الفتاة، المساحة الثانية من مفصل الكوع حتى بداية الرقبة، المساحة الثالثة من بداية الرقبة حتى الضلع العلوى من اللوحة.

كما تتأكد الصلابة المعمارية من الخط الرأسى الذى ينصف اللوحة، فيقسم جسم الفتاة إلى نسبة هـ ٤:٥. وهى النسبة التى تظهر جسم الفتاة فى وضع ثلاثة أرباع، بما يكسر حدة التماثل لجلستها فى الوضع الأمامى.

الفراغ الرأسى الذى يحيط بالفتاة يمين ويسار اللوحة، يأتى أيضاً فى علاقة نسبية وهى ٢:١، بحيث تكون المساحة الكبرى على اليسار فى اتجاه نظر الفتاة، ويؤدى إلى إمتداد الفراغ أمام الفتاة، بما يتبع النظر للرؤية الممتدة.

انتظام العلاقات النسبية بين أجزاء اللوحة - والتى تربط بين الشكل والأرضية فى نظام رياضى يتردد فى وحدات قياسية - يؤدى إلى تماسك التكوين، ويعمل على تحقيق الرسوخ، والثبات المعماري للوحة.

ويتأكد هذا البناء المعماري الراسخ من خلال مجموعة لونية من الأزرقا والبنات، مع سيادة اللون الأزرق فى عمومية متوسطة الدرجة، وتعمل كثافة اللون والإسقاط الضوئى على تأكيد العمارة الصلبة لجسم الفتاة خلال تجسيم نحى قوى، ويساعد وجود خط الأفق عند ثلث اللوحة تقريباً، إلى إظهار جسم الفتاة فى وضع ومكانة تنسم بالعظمة والشموخ.

اللوحة السابعة: «م حجر التلك» - ١٩٥١.

. من مجموعة المناظر العديدة التي رسمها الفنان أثناء تجواله في ربوع مصر وفي أوروبا، والكشف عن طبيعة المكان، وخصائصه الجمالية، وعلاقات التكوين، وبنائياته في اللوحة، يمكن إدراكها خلال الرسم التخطيطي شكل (٧ - أ) على النحو التالي:

إذا ما تتبعنا خطوط التكوين العامة التي تفصل بين الغامق والفاتح في لوحة «م حجر التلك» (شكل ٧)، تكشف لنا وجود أربع مساحات كبرى هي أ، ب، ج، د . والمساحتان «أ ب»، ذات اللون الغامق، تمثلان مثلثين كبيرين متساويين في المساحة تقريباً، ومتعاكسين في الوضع. قاعدة المثلث (أ) ترتكز على حافة الضلع العلوي للوحة، في حين ترتكز قاعدة المثلث (ب) على حافة الضلع الأسفل للوحة، وقمّنا المثلثين تتجهان إلى الداخل بصورة متعاكسة يمين ويسار التكوين.

المثلثان أ، ب يحصران بينهما المساحتين ذاتا اللون الفاتح «ج، د» واللذان تمثلان شكلين لشبه رباعيين، يلاصقان حافتي اللوحة اليمنى واليسرى، ويلتقيان عند منتصف التكوين تقريباً، والمساحة «د» لشبه الرباعي تتميز بدرجة أعمق قليلاً من المساحة «ج».

التنظيم في علاقات المساحات الأربعة في اللوحة، يحقق نقطة الارتكاز رقم (١) وفق تلاقي نسبي بين الخط الرأسى المنصف للتكوين، وبين الخط الأفقى الذي يمثل نسبة ثلث الارتفاع جهة أسفل اللوحة. ووجود نقطة الارتكاز في هذه العلاقة النسبية لمسطح التكوين، إنما يؤكد على العمق الفراغى الذى تولد عن استخدام منظور «عين الطائر» - منظور أسفل مستوى النظر - الذى أتبعه الفنان للتعبير عن الارتفاعات الشاهقة لتلال وجبال الحجر كخاصية لجغرافية المكان.

تنتشر نقط الارتكاز على مسطح اللوحة في اتجاهات متفرقة، وعلى سبيل المثال النقاط ١، ٢، ٣، ٤، الخ، التى تتحقق خلال التباين، بين نقاط الغامق والفاتح، وهذا الانتظام يؤكد على اتساع مسارات ومداخل المحاجر اللتوية، بين نقاط الغامق والفاتح، والطنزونية، وكذلك تعاضد تعدد مستويات الارتفاعات التى تتجه بعين



شكل (٧) منحجر التلك - ١٩٤٧

المشاهد إلى اتجاهات صاعدة، وهابطة في أرجاء التكوين.
تتحقق علاقات اللون في التكوين خلال مجموعة من النيات الحمراء، وأزرقات البحرى
والتركواز، في عمومية يظلب عليها درجة الفاتح، ويتكد التباين في إيقاعات اللون لينتقل
بين الألوان الفامقة الساخنة، وبين الألوان الفاتحة الباردة، وذلك التوظيف اللوني
والضوئى، يؤكد تماسك ورسوخ وصلابة الكتل الصخرية للتلال، ويظهر طبيعة دروبها
الوعرة.

خصائص منهج «محمود سعيد» في التصوير:

من خلال تحليلات الأعمال المختارة، والجدول الذى يبين خصائص بنايات التكوين،
والقيم فى أعمال «محمود سعيد» (شكل ٨)، نوجز أهم الخصائص على النحو التالى:
- تطبيق الشبكات غير التقليدية لتوصيل المحاور الرأسية والأفقية والمائلة على لوحات
محمود سعيد، كشفت عن وجود أسس هندسية، وعلاقات ذات نسب رياضية علمت على
إحكام بنايات التكوينات. تلك العلاقات الهندسية التى يصعب تواجدها فى إبداعات
الفنان انطلاقاً من مجرد الصدفة البحتة، بل هو أمر يجفل احتمال وعى الفنان انطلاقاً
بأبعادها الجمالية من الأمور الجائزة، وسواء فطن الفنان إلى إحكام الأسس الهندسية
تلقائياً، أو أنها تحققت عن وعى، فإن هندسية العلاقات فى جماليات التشكيل تعكس
الطرة الرياضية الدفنية فى أغوار وجدان الإنسان، والتى تبلور وتجسد علاقاته فى
الانتظام الكونى للوجود.

- العلاقة العضوية بين الثابت والدينامى فى تكوينات لوحات «محمود سعيد» تجمع
بين خواص بنائية لانتظام رسوخ الكتل وثبات العناصر وتوازنها، خلال تجسيمات نحتية
أو أسطوانية تؤكد كدها المعالجة الضوئية، وبين تدفق الحركة الدينامية نحو مسارات
واندفاعات لها خاصية الإنطلاق والحيوية. ويتفاوت تعدد الاتجاهات الحركية فى تكوين
الفنان ما بين حيوى ودينامى، نشط وقوى، منتشر ومتشعب، هادئ ورأسخ.
- يتميز اللون فى أعمال «محمود سعيد» بأن له كثافة عالية، ويتخذ دوراً بنائياً،

وتجسيداُ نحتيًا، يكسب العناصر صلابة وتماسكاً، وتظهر العناصر الأدمية خلال بريق نحاسي يتدفق بالحيوية، وتقع مفردات التكوين تحت تأثير سقوط الضوء المتباينة، والحادة عليها، مما يجعلها تبدو فى حالة براءة ومشعة، وتآلف العلاقات اللونية فى لوحاته قائم على مجموعات متباينة من الألوان الزرقاء والبنية خلال سيادة إحدهما فى عموميات داكنة فى بعض اللوحات، وعموميات فاتحة فى لوحات أخرى.

- تنتشر نقاط الارتكاز فى غالبية لوحات «محمود سعيد» لتصبح عين المشاهد قادرة على الانتقال والربط بين الجوانب المختلفة للأحداث والأبعاد والعناصر فى التكوين، نون أن تكون هناك أهمية أساسية لحدث أو عنصر محدد فى اللوحة، وخاصة انتشار وتعدد نقاط الارتكاز فى التكوين هو إيقاع جمالى شرقى، فإدراك الفنان الشرقى للطبيعة هو إدراك كلى وشمولي، وتتكاتف فيه الأجزاء، وتتلائم معاً، لتشكل تواجداً ونسقاً هندسياً متكاملًا، فمهما كبرت أو صغرت العناصر، أو تعددت مستوياتها المنظورية، فهي تظهر فى علاقات من التكامل، وذات أهميات متساوية فى السياق العام للتكوين. فتعدد نقاط الارتكاز التى تتعاضد فى إطار غير محدود لتشكل إيقاعاً ملحمياً قائماً على علاقات ونسب رياضية، لتشمل وتغطي مساحات التكوين الكلية، هى خاصية لفنون الشرق وخاصة الفن المصرى القديم، والفن الإسلامى.

- تكتسب العناصر فى لوحات «محمود سعيد» خصائص نحتيّة، وتتخذ التكوينات علاقات هندسية، لسيادة شكل هرمي، أو سيادة شكل دائري، أو سيادة الانتظام الرأسى أو الأفقى، خلال استيعاب لقواعد المنظور، تلك الأسس التى اكتسبها من دراسة أصول التصوير الكلاسيكى، ومعايير الجمال الأكاديمي، وأساليب الفن الغربى المعاصر، غير أن أعماله تتسم بطابع شرقى، وصوره قوية التعبير وعناصره تكتسب شعوراً عارماً بالطاقة والحيوية، وتدفق النور، وسحر اللون الشرقى البراق، وموضوعات مصرية، وملامح شعبية، ورموز تراثية، وتأكيد الديمومة بعيداً عن اللحظى العابر. لقد استطاع «محمود سعيد» - بفطرته الفنية - الجمع بين نظرة الشرق والغرب لتلتقي فى توازج انبثق عن ميلاد ملامح جديدة لفن مصرى يتسم بالأصالة والمعاصرة فى مجال التصوير.

البناء التكويني فى لوحات محمود سعيد أمل مصطفى إبراهيم

الفنان محمود سعيد من رواد الفن الحديث فى مصر الذين أثروا الحركة التشكيلية بإبداعاتهم المتميزة الناطقة بأسلوب شخصى متفرد واضح السمات ينم عن ارتباطه العميق بمجتمعه وبيئته بكل مقوماتها، والتي كان لها أكبر الأثر فى إبداعاته، حيث استمد منها قيمه ومبادئه، بعد أن درس وهضم تراث أجداده ، برؤية شاملة دون سيطرة على إبداعه، بل تصورهما بفكر وروح ورؤية مصرية معاصرة مع تركيز اهتمامه على تأكيد قيمة البناء التكويني فى لوحاته ، وهو ما تتناوله هذه الدراسة بالتحليل، من خلال محاولة قراءة بعض من إبداعات الفنان محمود سعيد، ولكن قبل أن نبدأ الدراسة التحليلية لابد أن نتعرف على من هو الفنان.

محمود سعيد ١٨٩٧ - ١٩٦٤

من أهم رواد الفن التشكيلى القلائل فى مصر الذين قامت على أكتافهم النهضة الفنية فى النصف الأول من القرن العشرين، بعد أن مرت مصر بسنوات ظلام على يد الاحتلال الأجنبى الذى عبث برصيدها الحضارى بمختلف جوانبه، وبدد تراثها الفنى وشوه بنيةها الفكرية.

ويعد أن أوشكت أن تنقطع صلة الفنان بتراثه الحضارى أدرك بعض من الفنانين أهمية النهضة بالثقافة القومية، وارتباط الإبداع بتراث البلاد، وخاصة مع ذلك المناخ الثقافى الذى كان يسيطر عليه شعار «البعث والإحياء» وعودة الروح إلى المجد الفرعونى القيم.

ومن هؤلاء الفنانين محمود سعيد، الذى كان متصلا بعصره، صادقاً فى التعبير عن مثالياته وتطلعاته الروحية والثقافية، بشخصية متفردة ذات منهج فكرى مميز فى الأسلوب التعبيرى، فكانت المشكلة الأولى عنده هى إعادة الصلة بين الفن والتراث الحضارى، وخلق أسلوب إبداعى يساير أحدث التيارات الفنية فى أوروبا، من جهة، وما أنتجته البلاد من الفن منذ القدم، من جهة أخرى، لتأكيد هويته المصرية، واختلاف فنونها المتأصلة عن أى فنون تنتج فى أى مكان آخر، فأتجه إلى إبداع لوحات فنية تحقق التكامل الشكلى والفكرى مع والتكامل بين الأصالة والمعاصرة فى وحدة دون خلل بأى من الجانبين، فجاء متميزاً بما يسمى «بالعقلانية»، وهى تعنى إسقاط صفة الثبات عن كل المسلمات التقنية ووضعها فى معمل التحليل العقلى، والإيمان بفكرة التطور القائم على العلم، وعلى فاعلية الإنسان وإمكاناته غير المحدودة، فاستطاع بعقلانية أن يتأمل الفن الغربى طويلاً بنظرة ديناميكية دون أن يغيب فى انبهاره بها عن ذلك الشموخ الحضارى المصرى، الذى أدركه، ووعته ثقافته، ودفعه طموحه الذهنى إلى أن يعتنقه، ويجعل منه محاور لفنه، فجاءت إبداعاته التشكيلية ملائمة لفكر وفلسفة العصر، وتحمل من الرسوخ والاستقرار ما يدل على استيعاب عميق للأساليب الفنية الحديثة واستخلاص المقاطع المناسبة لشخصيته ومجتمعه، ليكون من الفنانين القلائل الذين جمعوا فى لوحاتهم بين عالمية الأسلوب وقومية الطابع.

البناء التكويني فى لوحات محمود سعيد

تميز البناء التكويني فى لوحات محمود سعيد بهندسية نابغة من تأثره بهندسية الفن الفرعونى، التى عاشها وتأملها وامتثلت بها عيناه ووجدانه، إلى جانب تأثره بالقواعد الكلاسيكية التى ميزت الفنَّونَ الأوروبيَّة فى عصر النهضة، كذلك تأثره بدراسته القانونية وعمله القضائى الذى أُملى على أفكاره الإحكام القانونى لكل جوانب حياته، ليكون ذلك البناء الهندسى نظاما صريحا صارما أساسيا لتكوين لوحات تحقق موازنة الكتل بأسلوب ثلاثى الأبعاد، بما يتضمنه هذا الأسلوب من استخدامه للأضواء والظلال والدرجات اللونية والظلية لإبراز الكتل والحجوم.

والبناء الهندسى فى تكوين اللوحات عند محمود سعيد يتراوح بين أربع بناءات أساسية هى:

البناء الهرمى: حيث التقاء الخطوط الممتدة من أسفل اللوحة إلى أعلاها.

البناء المروحي: وفيه تتقابل الخطوط، أو تتقاطع فيتألف منها شكل أقرب إلى النسيج المضفر

البناء الدائرى: حيث إن تتبع عناصر اللوحة والأشكال تكون شكل الدائرة.

بناء المستطيل الذهبى: حيث يقسم الفنان سطح اللوحة بنسبة ١:٢ وهى نسبة جمالية للمستطيل.

وتلك البناءات الهندسية التى قصدها الفنان فى تكوين لوحاته كانت المصدر الذى يعتمد عليه الفنان للربط بين الوحدات التشكيلية والتوازن بين الأحجام التى تميل إلى التجسيم وإظهار العمق وتوزيع الإضاءة الداخلية، ومعالجة فراغات اللوحة بإضافة قيمة جمالية زخرفية لظفيات العناصر والأشكال من خلال تأمل وتجريد الأشياء من تفصيلاتها العابرة، لتكون القيمة الزخرفية للفن هى من سمات إبداعات محمود سعيد.

كما كان الفنان يمتلك قدرة على تحويل أشكاله وخطوطه وترديدها بشكل منتظم، جمع فيها بين الثبات والحركة فى استخدام الخطوط المنحنية والمستقيمة والقوسية والدائرية، وذلك لحبك التكوين الداخلى للوحة وربط أجزائها فى وحدة كلية للوحة التى تنطق بالديناميكية والاستاتيكية، ويدور بين عناصرها حوار الصمت، ذلك الصمت الذى يبعث فى اللوحات جواً أسطورياً أكدته استخدام الفنان لألوانه الدافئة ذات الأضواء الذهبية والنحاسية، وذات الظلال الكثيفة للأضواء المسرحية.

وقد تأكد البناء التكويني فى لوحات الفنان التى أبدعها خلال مراحلها الإبداعية المتتابعة والمتداخلة، والتى سوف نتناول ثلاثاً منها بالدراسة التحليلية القائمة على المجاور الآتية:

١- وصف البناء التكويني:

وهو يعنى إدراك مكونات اللوحة من حيث:

أ - التعرف على الجوانب التشكيلية للوحة.

ب - إدراك خواص اللوحة الفنية.

ج - ملاحظة أسماء الأشياء التى تحتويها اللوحة.

٢- تحليل البناء التكويني:

وهو يعنى التعرف على كيفية تنظيم العناصر من حيث:

أ - تحليل العناصر الفنية : الخط - اللون - المساحة - الضوء.

ب - تحليل البناء التشكيلي للوحة : الأساس البنائي الهندسى - الاتجاهات

العامة - الديناميكية والإيقاعية - توزيع الإضاءة والغامق والفاتح.

٣- تفسير قيمة البناء التكويني:

وهو يعنى التعرف على القيم الجمالية والتعبيرية للوحة من حيث :

أ - التعرف على مصدر تحقيق القيم الجمالية: الاتزان - الإيقاع - الوحدة.

ب- التعرف على القيمة التعبيرية للوحة.

اللوحة رقم (١)

اسم اللوحة : المدينة

تاريخ الإنتاج: ١٩٣٧

المقاس : ٣٤٨ × ٢٠٠

الخامة: زيت على توال

متحف الفن الحديث

تتكون اللوحة من مساحة مستطيلة فى وضع أفقى مقسم إلى مساحتين، الأولى تمثل أمامية اللوحة وهى مقسمة إلى ثلاثة أقسام متساوية تقريبا، الوسطى صور فيها ثلاث فتيات بالأزياء الشعبية، يظهرن فى حالة سير متهاذٍ وتتقدم الوسطى فيهن الأخرى، وتقف أمامها من جهة اليسار قليلا حمامة فى حالة هبوط، متجهة برأسها إلى أعلى، وفى الجزء الأيمن من اللوحة صور الفنان بائع العرقسوس ذا القدر النحاسى، وفى اليسار صور رجلا يمتطي حمارا ناصع البياض ويحمل ولده على ساقه.

أما المساحة الأفقية الثانية فهى تمثل خلفية اللوحة وقد عالجه الفنان بأسلوب زخرفى مصورا فيها معالم القاهرة المميزة لها مثل قلعة محمد على والبيوت الشعبية على التلال حولها، كذلك النيل الملىء بالمراكب الشراعية، والصواري العالية، والتي يظهر بها جموع العاملين.

أما على الشاطئ الأمامى، من جهة اليمين، فيظهر بيت كبير باللون الأحمر يتوسطه باب بنى اللون تجلس بجانبه قطعة صغيرة، يعلوه سقف خشبى، تعلوه ثلاثة شبابيك، الأيسر والأيمن مغلقان، أما الأوسط فتظهر فيه سيدة تحمل صينية قفل، ويجلس إلى جواره بائع أمامه بضاعته.

أما يسار الشاطئ فقد صور الفنان منزلا بنى اللون يتوسطه باب مستطيل

يجلس أمامه بائع يرتقال تشتري منه سيدة، تعلوه شرفة خشبية عليها صينية
قل، وتقف بها سيدة فى وضع منحن، وتطل على النهر وتتجه نحوه أيضا
سيدة تسير تحمل على رأسها جرة، ورجل يجلس على السور الفاصل بين النهر
والشاطئ، وكذلك صور الفنان كلبا يسير إليه.

واتبع الفنان فى تكوين اللوحة البناء الدائرى، فيظهر نصف الدائرة فى
تتبع شدة نضاعة الضوء الواقع على وجه الفتاة الوسطى التى تمثل مركز
نصف الدائرة لتمتد تلك الشدة على القصور النحاسية التى يحملها بائع
العرقسوس على رسفه، ثم تمتد الإضاءة بخط قوسى إيهامى لنتجه إلى شدة
النضاعة على رأس الحمار والطفل، ثم وجه الرجل وعمته، لتعود إلى الفتيات،
ويؤكد إيهامية الخط القوسى انعكاس الإضاءة على مقدمة الأرض ليعطى هذا
البناء رسوخا للوحة يؤكد الأسلوب الثلاثى الأبعاد الذى يظهر الأشخاص ككتلة
نحتية عن طريق المهارة الأدائية للفنان فى استخدام الضوء والظل وإظهار
التجسيم.

وتتميز اللوحة فى غالبيتها بالاتجاه الرأسى، حيث نرى الخطوط المستقيمة
الرأسية هى الغالبة على اتجاه الأشكال، كما تتميز اللوحة بمركزية الوسط،
حيث تمركزت الإضاءة المسرحية الآتية من أسفل شمال العمل لتتسلط فى الوسط
على وجوه الفتيات وملابس الوسطى، والإضاءة هنا تظهر الاختلاف بين
العناصر الأساسية التى تمثل أمامية اللوحة، والخلفية التى تظهر أكثر قتامة
وأكثر عمقا، نتيجة استخدام المنظور الهندسى الذى يظهر فى تتبع الخطوط
المستقيمة المائلة نحو الداخل التى تتمثل فى المنزل الأيمن والأيسر وفى ظلال
الأشكال على الأرض الذى صور فى عدة مراحل، الأولى فى الخط الفاصل
بين النهر والشاطئ، والذى يمتد من أيمن اللوحة إلى يسارها، ثم الخط الأزرق
الذى يمثل النهر، والذى فصله عن زرقة السماء خط مستقيم شقله بتصوير

القلعة ويبيت قديمة على تلال عالية، كما أكد الفنان العمق أيضا من خلال اتباع القاعدة الكلاسيكية فى وضع الأحجام الكبيرة فى أمامية اللوحة ليقل الحجم فى الخلفية.

وتظهر الألوان فى اللوحة فى توافقية متناغمة، تتراوح بين اللون الأحمر بمشتقاته والأزرق والأصفر والبني، إلى جانب الأبيض والأسود، متشعبة جميعها بدرجة لون واحد وهو فى الغالب الأصفر الأوكر، وقد أكد الفنان من خلال توزيعه للون على ديناميكية حيوية للوحة تظهر فى تلك الحركة الدائرية التى تلتف حول الأشكال من خلال تكرار اللون فى أماكن مختلفة، مثال لذلك الأبيض الذى يأتى من يسار اللوحة فى رأس الحمار ليمتد إلى غطاء رأس الرجل الذى فوق الحمار، ثم إلى شراع المراكب، ليذهب إلى ملابس بانع العرقسوس، ليتجه - مرة ثانية - بخط إيهامى إلى رأس الحمامة، ثم إلى رأس الحمار - ثانيا - لتبدأ دورة جديدة مع المجموعة اللونية الأخرى.

كذلك تظهر ديناميكية اللوحة مع درجات الإضاءة التى تركز على الأشكال وترمى ظلالتها على الأرض فى خطوط إيقاعية، هذا إلى جانب تنوع القيمة الملمسية التى حققها الفنان، من خلال تنوع التقنية المستخدمة، فيظهر تأثير ملمس الفرشاة الناعمة فى نعومة بشرة المرأة واختلافها عن شفافية الملابس أو تكتلها الذى استخدم فيه العجائن اللونية، إلى جانب اختلاف ملمس القنور النحاسية وملمس جسد الحمار.

ويظهر اهتمام الفنان بالأسلوب الخزرفى فيما يخدم مضمون العمل فى تصويره للعناصر الخلفية التى جردها من التفاصيل لتبقى دالة على ذاتها، مثل وضع البيوت والقلعة كذلك فى زخرفية بناء البيتين وفى وضع الحمامة، كما استخدم الزخرفة الشعبية فى تصوير الطى التى ترتديها الفتيات وفى زخرفة وجه الحمار.

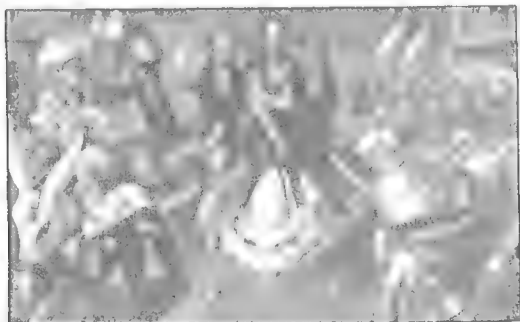
وحقق الفنان الاتزان فى اللوحة من خلال البناء التكوينى الدائرى، إلى جانب التعادل فى توزيع العناصر بين كتلتى اللوحة اليمنى واليسرى، وفى توزيعه للدرجات اللونية والضوء الذى انتشر بنسب متفاوتة بين الأشكال ليرىز التكتل والرسوخ ، كما علق الفنان الإيقاع - كقيمة جمالية - فى استخدامه المتنوع للخطوط المستقيمة والقوسية ، وكذلك تنتوع المهارة الأدائية التى نتج عنها تعدد الملامس، مما نتج عنه زيادة فى الإيقاعية الجمالية للوحة.

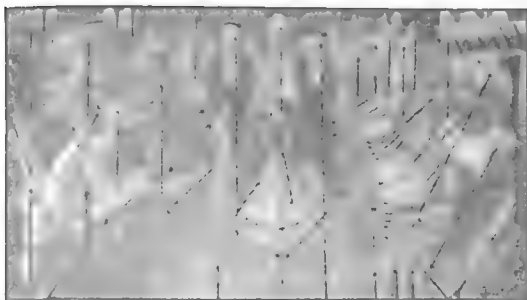
وقد اهتم الفنان بإظهار الوحدة فى اللوحة من حيث استخدامه لذلك البناء التكوينى الدائرى الذى ربط جميع العناصر ، والرسوخ السائد بين العناصر والذى زاده ذلك الحوار الصامت بين الأشكال، إلى جانب توافقية اللون وتشبعه بدرجة لونية.

وفى «المدنية» يظهر تأثر الفنان ببيئته الشعبية التى مثل فتياتها بالمشيات المتهادية تطفى عليهن روح الأنوثة العالية، فهم لسن فتيات بعينهن، وإنما صور لنا فيهن الجواهر الأنثوى، كذلك يظهر فى استخدامه للبيئة وللزخرفة الشعبية المنتشرة على الأشكال فى اللوحة.

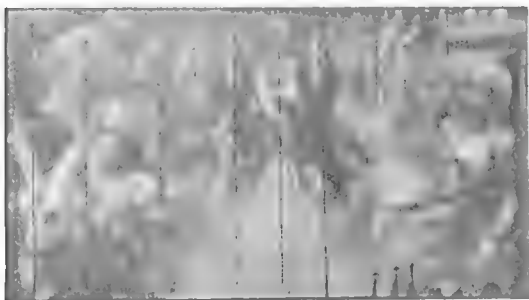
كما يظهر أثر الفنان المصرى القديم، فى الوجوه التى ارتسمت عليها تلك الابتسامة الخفيفة والبشرة التى تنطق بالسمرة النجاسية، كذلك الرسوخ الهادئ فى كل الأجسام ، وفى البناية الهندسية التى اقتبسها - أيضا - من الفنون الكلاسيكية.

وقد حقق الفنان فى لوحته ثراء حسيا عاليا من خلال المهارة الأدائية التى تميز بها وتقنيته العالية فى استخدام المادة (خامة الزيت) ليخلق منها صيغة فنية جديدة خاصة به ، تتوافق وما يريد الفنان التعبير عنه ، وقد ساعد على ذلك اختياره لطريقة تنظيم العناصر والأشكال فى علاقة كلية منتظمة ومتكاملة فى بناء تكوينى هندسى يعتمد على المنطق الرياضى بعقلانية وأنية هاضمة لرؤيته الفنية التراثية والمعاصرة.

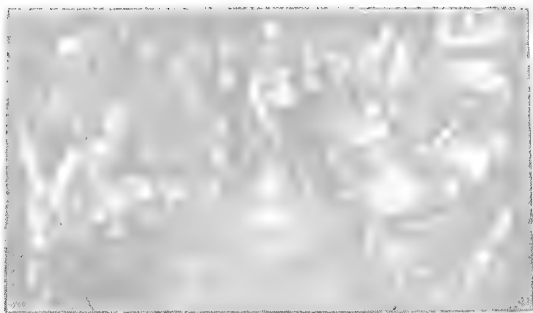




الديناميكية وبقاعية اللوحة



الاتجاهات العامة في اللوحة



الاساس البنائى الهندسى

اللوحة رقم (٢)

اسم اللوحة : العائلة

تاريخ الإنتاج : ١٩٣٥ - ١٩٣٦

الخامة : زيت على أبلكاش

يتكون العمل من مساحة مستطيلة فى وضع رأسى شغلها الفنان بمساحتين أساسيتين : الأولى تمثل أمامية اللوحة ، وقد صور فيها رجلا فى وضع الوقوف ، بجانب قدمه اليسرى فأس ، أما الجهة اليمنى فقد صور فيها سيدة جالسة على الأرض بزيها الشعبى وترضع صغيرها الذى تحمله على ذراعيها .

أما المساحة الثانية فهي تمثل خلفية اللوحة ، والتي صور فيها ترعة تنعكس على مياهها الزرقاء ظلال النخيل الذى يكتنف جانبيها ، وتتوسطه من أعلى السماء والتي تظهر وكأنها هالة حول رأس الرجل ، وعلى جانبي النخيل من اليمين واليسار يظهر طائران يحلقان فى الهواء .

وينى الفنان اللوحة بناء هرميا يظهر من تتبع الخط الوهمى الذى يصل بين البؤرات الضوئية الثلاث التى ترتكز فى وجه الرجل ، ثم فى قدمه اليسرى ، ثم فى وجه السيدة وصدرها والطفل ، ليضل إلى رسفها ، ليكون هذا التكوين الهرمى الضوئى المسرحى الذى يتوسط أمامية اللوحة مركزاً لها ليذكرنا بلوحات «ميرانت» التى كان يرتكز فيها الضوء على أبطال اللوحة .

والبناء التكوينى الهرمى الذى تقوم عليه اللوحة يؤكد الرسوخ كقيمة عالية تميز إبداعات محمود سعيد ، والتي كانت إحدى قواعد فنون عصر النهضة ، وقد أكد هذا الرسوخ ذلك التصوير الثلاثى الأبعاد الذى جسم الفنان به أشخاصه لتظهر ككتلة تحتية تنافس كتل أشخاص «مازاتشو» ، وقد توصل الفنان إلى ذلك التجسيم بواسطة استخدامه لخاصتى الضوء والظل ، كذلك مهارته

العالية فى استخدام الدرجات الظلية.

وقد استخدم الفنان مجموعة لونية متوافقة تتراوح بين ثلاث درجات أساسية هى البنى ،والذى يغلب على اللوحة ويتشبع من باقى الألوان ، وهى الأزرق والأصفر، إلى جانب الأبيض، وقد استخدم الفنان ألوانه بمهارة أدائية عالية أظهرت ملمسية متنوعة، والتي تتراوح بين نعومة البشرة وخشونة الأرض والنخيل وأنسيابية المياه.

وقد أكد الفنان على إظهار العمق المنظورى فى الخلفية التى صورها بمجموعة من الخطوط المستقيمة المنتظمة تمثل النخيل، تبدأ كبيرة ثم تقل فى الحجم كلما اتجهنا نحو الداخل، وهوما يتأكد مع منظور الخط الأزرق الذى يمثل السماء ، كذلك الخط المنحنى الذى يمثل التربة المائية.

وتحتوى اللوحة على ديناميكية هادئة تتضح فى تلك الحركة الإيقاعية المنتظمة التى تتحقق فى الوضع التصفيفى للنخيل فى خلفية اللوحة، وفى الحركة الإيقاعية فى المياه الزرقاء وانعكاس بعض من الخطوط المستقيمة عليها، كذلك تتضح ديناميكية اللوحة فى العلاقة الهادئة التى يسودها صمت حوارى يجمع بين الرجل والمرأة والطفل، وعلاقة الكتل بالفراغات.

فقد استخدم الفنان الفراغ فى اللوحة بصفتين أساسيتين : الأولى فى الجزء الأعلى منها ويمثل الفراغ فيها عنصرا من عناصر التشكيل، حيث أصبح يمثل مفردة تشكيلية تمثلت فى مساحة الفضاء حول الأشخاص، وفى الخلفية يصاحب الفراغ المساحات الشاسعة من الأرض والمياه والسماء، ومما يزيد الإحساس به تلك الطيور المنطلقة فى الهواء فى أعلى يمين ويسار اللوحة.

أما الثانى فهو يمثل الفراغ فى الفواصل بين عناصر التشكيل، ويظهر ذلك فى استخدامه للخطوط البيضاء الفاصلة بين الملابس والجسد فى الأشخاص، أو الفاصلة بين الفأس والأرض، وقد استبدلها الفنان فى بعض المواضع بخطوط سوداء.

وحقق الفنان اتزان اللوحة من خلال ذلك التكوين الهرمى الذى اتبعه فى بناء اللوحة، كذلك فى سيمتريه الخلفية حيث تتساوى عناصر الجانبين من ناحية التشكيل والتكوين، كذلك تعادل القوى فى جميع جوانب اللوحة.

وقد تحققت الوحدة الكلية للعمل من خلال توافق اللون المتشرب بدرجة لونية واحدة وهى البنى، كذلك الوحدة البنائية، ووحدة الكتلة التى اتسمت بها جميع عناصر اللوحة والتى أعطت لها الرسوخ والاستقرار، إلى جانب وحدة المكان الذى صورت فيه اللوحة، وهو الريف، وتناسبه مع فكرة الموضوع.

كما تميزت اللوحة بوحدة روحية ظهرت فى العلاقة الثلاثية القائمة بين الرجل والمرأة والطفل، وهى علاقة متبادلة ناشئة عن نظرة الأعين الجامعة بينهم فى حوار صامت.

وقد أظهر الفنان القيمة الزخرفية التى أستطاع بها أن يبرز جماليات الريف وروحانيته، وظهر ذلك فى تصنيف النخيل وسيمتريه الطيور ووضعها فى صورة تزيينية، إلى جانب تصوير «العائلة» فى لقطة مسرحية أكدتها بؤرة الضوء.

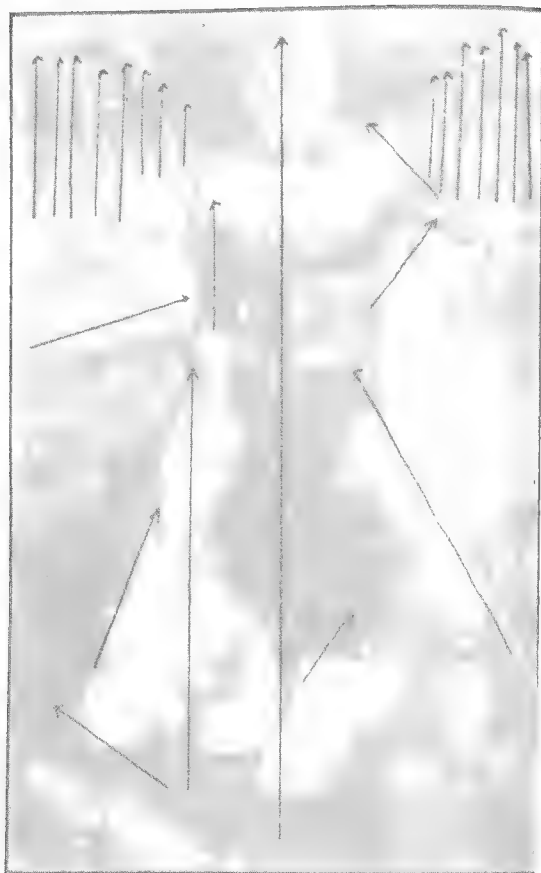
وفى اللوحة يتأكد تأثر الفنان بالفن المصرى القديم فى اهتمامه بالرسوخ والتكتل النحتى الذى ميز الأشخاص، إلى جانب تلك الابتسامة على الوجوه السفراء التى توصل لها الفنان من خلال رفع الشفتين إلى أعلى، كذلك فى رسم الأشخاص فى وضع أكبر من باقى عناصر اللوحة.



اللوحة رقم (٢)



الديناميكية وإيقاعية اللوحة



الاتجاهات العامة في اللوحة



الأسماك التي في البحر

اللوحة رقم (٣)

اسم اللوحة : صلاة في المسجد

تاريخ الإنتاج : ١٩٣٤

المقاس : ٧٧×٥٦

الخامة : زيت على أبلakash

متحف الفن الحديث بالقاهرة

يتكون العمل من مساحة مستطيلة صور فيها الفنان جموع المصلين بالملابس الشعبية الفضفاضة في وضع الركوع في مجموعتين ، الأولى مكونة من ثلاثة صفوف متتالية من المصلين يخفى كل منهم ما يسبقه ، أما الثانية فهي مكونة من صف واحد متكامل من المصلين.

وقد استخدم الفنان خلفية معمارية عبارة عن أعمدة وعقود تكون بلاطات المسجد الذي ظهر يحتوى على ثلاث أروقة، الأيمن والأيسر يظهر منهما جزء من الرواق، أما الأوسط فهو كامل ينتهى إلى الجدار الجانبى للمسجد الذى يتوسطه شبك. من الجص الملون، كما صور الفنان مشكاة من الزجاج معلقة فى سلك معدنى تتدلى من العقد الأوسط، بينما يظهر جزءان آخران من مشكاتين يمين ويسار اللوحة. وقد عالج الفنان أرضية المسجد بواسطة مجموعة من الخطوط المستقيمة تمثل ظلال الأعمدة والمصلين.

وينى الفنان لوحته على نظام هندسى قائم على استخدام نسبة المستطيل الذهبى ١-٣ حيث قسم سطح اللوحة إلى مساحتين رأسيّتين يفصل بينهما خط مستقيم يمتد من الشباك الجص الممتد إلى أسفل، دون أن يشغله الفنان بعناصر تشكيلية، إلا من بعض الخطوط المستقيمة التى تمثل ظل الأعمدة، وقد استخدم الفنان ألوانا تتراوح بين الأزرق والبني والأصفر والأوكر فى توافق لونه أكدته درجة الإضاءة الآتية من خلف المصلين لتركز على ظهورهم

وعلى الأعمدة ويطون العقود ، لتبدو تلك العناصر وكأنها كتل نحتية تذكرنا بصلاصة أجسام «جيوته»، حيث أضاف الفنان إلى أجسامه البشرية نفس القيمة الحجرية للأعمدة، وهو ما يؤكد معالجة الفنان لثنائيا ملابس المصلين. وقد استخدم الفنان الفراغ كقيمة تشكيلية ، والذي يظهر بصفة أساسية فى الخط الأسود المحدد لأجسام المصلين ، والذي يؤكد وجود مسافة بين كل مصل ومن يجاوره ، كذلك فى الخط الأسود السميك بين الأعمدة ، الذى يؤكد أيضا المسافة الفراغية، إلى جانب وظيفة هذا الخط فى إظهار تجسيم جسد العمود الدائرى.

وللمكان فى اللوحة قيمة صرحية تتعادل والقيمة البنائية للأشخاص ، حيث اهتم الفنان ببناء المكان بناء متكاملا ، يعتمد على ديناميكية عالية ، ولكنها غير صاخبة، حيث التعارض الحاصل بين الخطوط القوسية المتراسة التى تمثل ظهور المصلين وتلك الخطوط الرأسية التى تمثل بدن العمود وظلاله، ليعود ثانيا إلى الخطوط القوسية فى تصوير شكل العقود.

ويظهر الأسلوب الزخرفى للفنان فى اهتمامه بإظهار تفاصيل الشباك الجصى بزخارفه الإسلامية وألوانه الناصعة التى ميزت المساجد ، كذلك فى اتخاذه للأسلوب التصفيى فى وضع الأشكال داخل اللوحة.

وحقق الفنان اتزان اللوحة من خلال استخدام النسبة الذهبية فى تقسيم مسطح اللوحة، كذلك من خلال توازن الكتل بين جموع المصلين ، وبين الأعمدة والفراغ الواسع ، والتعادل بين توزيع قوى الأشكال والعناصر .

وقد استخدم الفنان إيقاعا منتظما ، لكنه كسر جده رقابته من خلال التقابل بين الخطوط الرأسية والمستقيمة ، إلى جانب الاختلاف بين أطوال كتل أجسام المصلين، وهو ما يظهر فى إيقاعه ترصيص العمامات البيضاء فوق رؤوسهم. وقد أكدت العلاقة الخطية التى ميزت المظهر العام للوحة على الوحدة

الكلية للعمل والتي أكتتها كذلك المجموعة اللونية المتوافقة التي تنتشر على سطح اللوحة، وتتأكد الوحدة - أيضا - فى تلك الصريحة التي قصدها الفنان فى بناء أجسام المصلين ، وفى عمارة المسجد ، مما أكسب اللوحة طابعا واحدا مميزا لها.

ويظهر فى اللوحة استخدام الفنان الأسلوب التجريدى؛ حيث جرد عناصره من تفاصيلها الأساسية ، ذلك فيما عدا الشباك الجصى فى الثلث الأيمن، وذلك لتأكيد القيمة الروحية والقدسية لموضوع ومكان اللوحة ، والذي يعبر عن مدى ارتباط الفنان بالقيم والعادات الدينية فى مجتمعه.

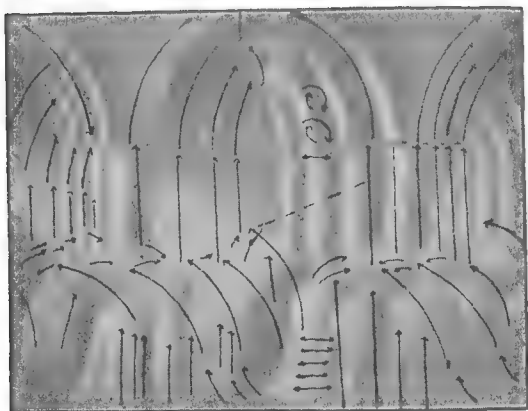
المراجع

- ١- بدر الدين أبو غازى : محمود سعيد - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٢.
- ٢- محمد صدقى الجياخنى - تاريخ الحركة الفنية فى مصر إلى عام ١٩٤٥ ، القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٦.
- ٣- رشدى إسكندر وآخرون: ٨٠ سنة من الفن - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩١.
- ٤- نعيم عطية: المكان فى فن التصوير المصرى الحديث - مطبوعات صندوق التنمية الثقافية - القاهرة - ب. ت.
- ٦- محمد حامد عويس: الحركة الفنية المصرية المعاصرة - المعرض العام السادس عشر للفنون التشكيلية - وزارة الثقافة - المركز القومى للفنون التشكيلية ١٩٨٦.
- ٧- حامد سعيد - الفن المصرى المعاصر.

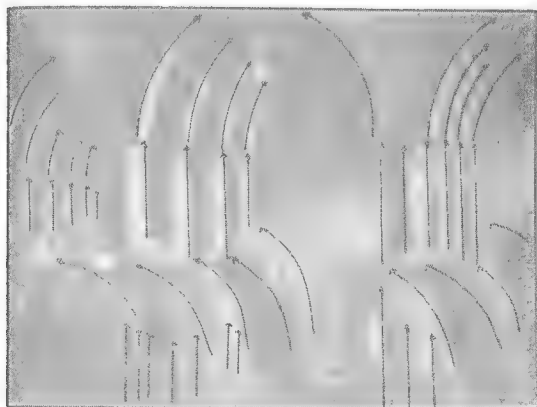
8- Aime Azar - La peinture en Egypte Les editions tiouvells- Le Caire 1961.



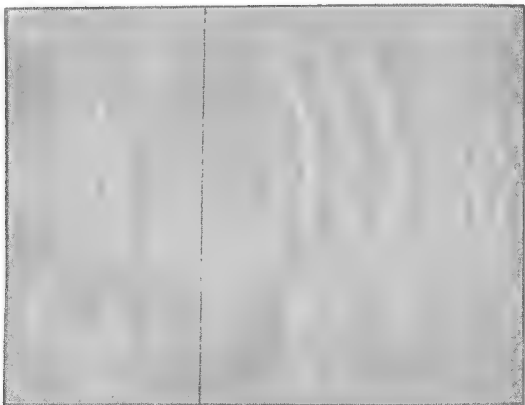
اللوحة رقم (٢)



الديناميكية وبقايا اللوحة



الاتجاهات العامة في اللوحة



الأساس البنائي الهندسي

النحت بالألوان وتأملات فى أعمال الفنان محمود سعيد محمود حامد صالح

مقدمة :

يكتسب الإبداع معناه وقيمته حين يكون مغامرة تتجاوز الحواجز، وإضافة جديدة غير مسبقة، حتى إذا أعطى هذا الإبداع كل ما لديه واستنفد ما يمكن أن يحفظ له حيويته وشفافيته، تحول إلى تراث يصبح من حق المتحف .

وقد مضى فن التصوير فى الثلاثينيات على امتداد خط التقاليد الأكاديمية والانطباعية باستثناء إبداع بعض الفنانين، ومنهم المغامر الفنان محمود سعيد ومحاولته الدعوية للبحث عن فن قومى، وتمرده على موضوعات الفن الأكاديمى وأساليبه .

ومما لا شك فيه أن احتكاكنا بحركة الفن أتت فى ظروف خاصة جداً من تاريخنا الحديث، أثرت بشكل كبير فى تلقينا لفكرة الفن، وأثرت بالتبعية فى استمرارية متطورنا لتلك الفكرة، من حيث مدى الدور الذى يلعبه الفن فى واقع الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية .

إن للبدایات تأثير كبير فى مدى فعاليات الفن فى تلك النواحي، كتلك التجارب الخاصة فى شكل الممارسات .

وما نشهده فى الآونة الأخيرة من قضايا الانتماء، أو القومية، أو الهوية، يعود بنا

أدراجه لفترة الثلاثينيات، حيث أبت مجموعة من الفنانين الاستمرار في بحر الأكاديمية والتقليدية، واتجهت إلى التواصل الحضارى، حيث يرى الفنان حسين بيكار أن التواصل الحضارى يتم بانتقال الخبرات الأصيلة، الدافعة للتقدم من الأجداد إلى الأحفاد، عبر الخلايا والأوردة، مؤكدة استمرارية الحياة فى مواجهة العدمية، متحدية عوامل الفناء والتخلف والانطماس تحت أقدام الوافدة .

ويستلزم التواصل الحضارى بالضرورة توثيق علاقة الإنسان بالأشياء من حوله والالتحام بالشكل والمعنى التحاماً عضوياً وفكرياً وربط الجزئيات بالكليات فى نسق شديد الإحكام والتماسك .

وميلاد الفن المصرى المعاصر - فى أوائل هذا القرن - كان مرتبطاً بشكل مباشر بصحة فى الحياة الثقافية، تبنت قضايا النهضة وبلورة الشخصية المصرية، وتحقيق الطابع الذاتى، هكذا كانت قضية التمرد على التقاليد تشغل الفنانين من جيل الرواد الأول، من تاريخ الحركة الفنية فى مصر .

وقد حظت الحركة الفنية التشكيلية المصرية فى بداية الثلاثينات بمجموعة من الفنانين الذين أثروا الحياة الفنية والثقافية بإبداعاتهم الفنية، والفكرية، ولم تكتف هذه النخبة الرائدة بال إعطاء المتواصل، بل كانت تتميز بخصوصيات شديدة التأثير فى حياة المجتمع، وإضافة إلى تفرد كل منهم بعلامة قوامها قدرات الفنان الثرية، وإيمانه الشديد بالقضايا الاجتماعية والفكرية فتفجرت طاقات هؤلاء الفنانين الكامنة متجاوزة الزمان والمكان .

ومن هؤلاء الفنان السكندرى «محمود سعيد» أول رائد للتصوير المصرى الحديث جدد فيه إمكانات لاحتصر لها، وظلت مكانته الفنية أعمق أثراً من جميع التيارات التى أرادت أن تسود الحركة الفنية منذ مطلع هذا القرن عن طريق تعاليم معاهد الفنون الجميلة ومدارسه المختلفة التى تنقلها عن الأكاديميات الأوروبية لتطمس بها القوى الخلاقية، وكل تراث قديم أو حديث لم يعرف غير جلال اللون وانطلاق الخيال .

لقد استطاع محمود سعيد أن يمسك بنقطة التحول في تاريخنا الحديث عندما أخرج الفن التشكيلي من إشكالية الاستعراض السطحي، سواء في الشكل أو المضمون، وأعاد إليه تلك النظرة الشاملة في مشاكل البناء والبحث عن علاقته بدلالات النفس البشرية، كما كان لأسلوبه وفلسفته الخاصة بالتكوين كوحدة مستقلة أكبر الأثر في تنشئة كثير من الفنانين المصريين، ساروا على درب التحرر، والتمرد. ويجب أن نضع في اعتبارنا جيداً، - ونحن في سبيل دراسة فن محمود سعيد اليوم - أنه إنما قال كلمته الأصيلة منذ الثلاثينيات من هذا القرن، وإذ مضى يواصل العمل بدأب ومحبة، فقد مضى في الواقع يشدو أغنيته الأولى ويخطو أولى خطواته في مشواره الفني، وقد توصل محمود سعيد إلى نمطه الخاص والذي أصبح علماً في تاريخ مبكر من حياتنا الفنية .

محمود سعيد وريث التقاليد الذي لم يضره أن ينهل ما شاء من منابع التراث المحلى والعالمى، فنرى امتزاج الفنون الفرعونية، والقطبية، والإسلامية، وإنتاج الإيطاليين الأول، وفي عصر النهضة مع عمالقة الفن عبر الأجيال بين الكناش القوطية، ومتاحف العالم في مزيج متناغم، يجعل من أصالته وشخصيته وحدة فنية متكاملة .

ولاشك أن لهذه الثقافات الفنية المختلفة والمتعددة الجوانب التي كان يتمتع بها وإحساسيته المرفهة وصبره الطويل وجلده البالغ أيضاً لكثرة أسفاره الطويلة والتي أعطته الفرصة لتأمل آثار الفن كي تبوح له بأسرارها .

وإذا كانت ثقافة محمود سعيد الغربية، وسياحته الأوروبية، قد أتاح له فرصة البحث والإطلاع على فنون الغرب بنزعاتها المختلفة، فإن دراسته للقانون، بطبيعته الوضعية، قد تركت ملمحاً هاماً في أعماله، ذات الصيغة البنائية المحكمة، والتي تشير إلى أن محمود سعيد من المصريين القلائل الذين يعرفون ما هي غلاتهم ويتقنون في وسائلهم، حيث لم يترك تفصيلاً صغيراً للمصادفة والقدر، ففي تكوينات لوحاته

كل شيء محسوب ومرتب بإحكام وعناية، لكي لا يكتشف المشاهد أية ثغرة، وهذا أيضاً ينطبق على اللون عند محمود سعيد فقد وزعت الألوان بحيث تشير بوضوح لا إلى الشكل فحسب، لكن أيضاً إلى سمك الأشياء، وحجمها والأشخاص أيضاً، فقد تميزت أعماله بالتقائها بالخصائص الأصلية التي انبعتت من تقاليد مصر القديمة، ففيها جلال الصمت، وروعة التجويد، والإحساس الكامل بالمرئيات، وتأكيد الكتلة، والبناء بأسلوب يكاد أن يستعير من النحت لغته، كل ذلك يشمله جو مشوب بالسكون، كأنه كل الكائنات والمناظر لا تستشعر عنده مرور الزمن، وكأنها أحد الثوابت رغم عالم الحركة الذي تموج به الأعمال .

وهناك من يؤيد ذلك الرأي بقوله عن تصويره بأنه يحمل صلابة النحت الغائر والبارز بالمعبد المصري القديم، والوجوم والشجن من أقنعة الفيوم، والأيقونات البيزنطية، وسحر المآذن، ونقوش القباب، ورشاقة العصائب الكتابية .

وقد استطاع الفنان أن يعلم نفسه ويصل بها إلى طريقته المثلى فى التشكيل، مما كان له الأثر الحاسم الذى أنضج مواهبه، ويسر أمامه السبيل إلى القدرة على تخليد ما يجول بأعماق نفسه .

وإذا كنا نلمح أحياناً فى فنه نظرة المستمتع، الذى يشرح صدورنا، بما يشعه من انسجام مع الحياة، إلا أن وراء هذا الاستمتاع نفساً تجيش بعواطف ومشاعر لانهائية، وهيام بالمجهول، فهو عندما ينتقى عناصر فنه يظل يعمق فيها، ويشحنها بما يجيش فى نفسه بلغة حافلة بالكتابات، يربطها إيقاع منتظم، يبدو فيه شغف الفنان بالتجديد فى بناء الصورة الداخلى، ومراعاة النسب بينها وبين الشكل الخارجى، وتحكى لنا الأحاسيس والمشاعر الدفينة لشخصياته، رغم الصمت والسكون الذى يسود اللوحة، وتتميز به أعماله .

ولا يكتفى الفنان الأصيل فى أعماله بدراسة عالم الإنسان، ظاهره وباطنه، بل يتجاوز ذلك إلى التعبير عن المبادئ والقيم .

ويجدر بنا هنا أن نذكر أن الحكم على العمل الفني، يعنى مجموعة متوحدّة من الأحكام الضمنية، لقيم إدراكية، وجمالية، ومعنوية كمفردات تألفت منها صورة العمل الفني، ونقد معايير الجمال والصدق، هى أساس هذه العملية، وبها يتصف أى عمل فنى أصيل .

ولقاء الضوء والتأمل فى أعمال محمود سعيد بعد اثنين وثلاثين عاماً على رحيله يدعونا أن نذكر أن تنوّق فنّه لايجتاج من الباحث سوى أن يثريّث ويحسن تأمل الاتجاهات التى أُولعَ الفنان بالعمل فيها، حتى تتجمع لديه حلقات متكاملة مرتبطة، تتبلور بها صورة الفنان وفكره واهتماماته .

فالممتنع لهذه الأعمال يجد متعة تضاف إلى متعة تنوّقه، وهى متعة الاكتشاف والتحرّك المستمر والصيوى بين إبداعات محمود سعيد فى المراحل والاتجاهات المختلفة، والمحلل المدقق لمحاول الجدول الجمالى عند محمود سعيد يستخلص أربعة محاور أساسية، تستحوذ على اهتماماته الإبداعية نون أن يتوقف محور عند مرحلة معينة ..

- الصور الشخصية .

- صور العاريات .

- العادات والتقاليد الشعبية .

- المناظر الطبيعية (الريفية والبحرية) .

وفى كل اتجاه من هذه الاتجاهات روائع تستولى على مشاعر ووجدان المتأمل لها.

فنجده فى الاتجاه الأول دارساً ومطلّلاً للشخصية التى يصورها ويتعرف على خصالها وطبائعها المميزة، فهناك الأطفال والنساء والرجال من جميع الجنسيات، ومختلف الأعمار، وفى كل عمل يكاد يشعر المتأمل وكأنه يقرأ كتاباً مفتوحاً، فوجوه أشخاصه مثل لوحات الفيوم، تتطلع دائماً إلى الأمام وتواجه المشاهد، فى الوقت الذى تذهب فيه نظراتها نحو الرؤية إلى زمن آخر، ولذا فهى دائماً محاطة بجلال الصمت، تحفها لحة من الابتسام المصرى القديم .

ويظهر ذلك فى أعماله (ذات الجدائل الذهبية) «١٩٣٣» ، (ذات الهفهام الأسود) «١٩٣٦» ، (ذات الوردة) «١٩٥٠» ، (ذات الأساور الذهبية) «١٩٤٦» .

وفى الاتجاه الثانى نشاهد عرضاً لأجسام عارية تمثل جمال المرأة السكندرية بلون بشرتها الخمرية، أو الزنجيات من نوات البشرة المائلة إلى السواد وجميعها يرجع تاريخها إلى الثلاثينيات والأربعينيات، ولها أنماط وسمات توحد مختلف المدارك الحسية فى نطاق الواقعية الجديدة (نيورياليزم) التى تعلق بها ليحقق ذاتيته، بأسلوب أقرب إلى تسجيل واقع الموجودات فى أوضاع مسترخية، متنوعة الحركات مثل أعمال (عارية على الوسائد) - (عروسة البحر ١٩٣٢) - (المستحزمات) ...

وفى المجال الثالث نشاهد تسجيلاً للعادات والمعتقدات والتقاليد الشعبية، مثل صلاة الجمعة، وزيارة القبور، وحلقة الذكر، والزار، والسوق وبنات بحرى، والمقرئ، وكلها من وحي الحى الشعبى الذى نشأ فيه على سماع صوت المؤذن للصلاة ونداءات الباعة لترويج سلعهم، وكان لهذه البيئة الشعبية تأثير واضح على فنه فى شتى المواضيع التى صورها .

وفى المجال الرابع يجد المشاهد للمناظر الريفية، ومناظر البحر والصيد وشواطئ الإسكندرية، ومعالم مرسى مطروح ولبنان، معالم تربطه بالوجود الواقعى، وأشخاصاً يتعامل معهم فى الحياة، من خلال تكوينات خاصة وأسلوب تميزت به أعماله . ومن خلال المحاور والاتجاهات السابقة نتناول ثلاثة أعمال تمثل ثلاثة محاور مختلفة بالتأمل والتحليل من خلال السطور القادمة .

تأملات فى أعمال محمود سعيد :

- ذات الهفهام الأسود (١٩٣٦) .

وتعد أحد أعمال الفنان فى سياق الصور الشخصية، وتمثل امرأة تجلس فى وضع غير مكتمل المواجهة للرائى تسيطر على فراغ اللوحة بنسبة كبيرة .

اعتمد الفنان في العمل على البناء الهرمي في الشكل العام للتكوين متأثراً في ذلك بالزعة الكلاسيكية التي كانت سائدة وتأثر بها محمود سعيد في بداية مشواره الفني .

وقد أبدع نموذجاً معبراً وانطلق عبر الملامح والقسمات الفربية في الوجه فأكسبها انطباع الشخصية المنغمسة في تفكير تأملی، كما تتصف بالجدية في جلستها ووضع الأيدي، الذي نراه في معظم أعماله للصور الشخصية .

وملامح الوجه تقترب من لوحات وجوه الفيوم فهي تتطلع إلى الأمام مواجهة للرائي في الوقت الذي تذهب فيه نظراتها نحو الرؤية إلى ما وراء ذلك، تتطلع إلى المصير وتحلم بالأبد، لذا فهي دائماً محاطة بجلال الصمت تحفها لمحة ابتسام المصري القديم، أما الملامح التي أبرزها الفنان في العمل فكأنه استعار ملامح الوجوه المصرية القديمة فنكاد نشعر بقربها من ملامح بنات إخناتون - العيون المفتحة البراقة، والمسحوبة لأعلى قليلاً، والشفاه المكتنزة والشعر المجعد المتوج بعصابة سوداء شفاقة أقرب إلى ملامح المرأة الصعيدية .

وهذا النموذج تميز بفهم للدقائق النفسية في شخصية المرأة المتألمة وهذا معبر عنه بقوة وحيوية كبيرتين، «الحركة الداخلية» الناشئة عن تحول الضوء من درجة إلى درجة أخرى، وبطريقة حيوية، غير ملاحظ فيها بالتحديد مناطق بدايات التحول أو نقطة إسقاط الضوء على الشكل، وهذا يؤكد عامل الرسوخ في العمل .

ومن المحاور الأساسية في بناء الصورة: «المحور الرأسى المركزى» يكاد يمتزج مع خط التماثل في الوجه والبدن، مما صيغ التكوين بطابع الرصانة والمتانة والرسوخ، أما المحور الثانى فيتخذ شكلاً ييضاوياً ويشكل نواة مركزية، فيربط بين النقاط التي تتوسط اللوحة والتي تمر بأعلى الرأس وتعبّر الكتفين، ويسير مع اتجاه النزاعين، حتى يتصل بالكتفين؛ وهو محور مستقر يكسر حدة المستطيل الناشئ عن إطار اللوحة، غير أن خطوطه المنحنية تتكرر بمقاييس أصغر في شكل رأس الفتاة، وكتل الشعر .

كما تعمل الخطوط الأفقية فى الخلفية على تأكيد أهمية الاتجاه الأفقى، وهى مع الاتجاه الرأسى تقوم بمهمة تقوية الإحساس بالاتزان، أما الحركة الداخلية فيشييعها اتجاه نظر الفتاة، حيث يسير من عمق اللوحة، نحو المشاهد، وهذا التباين بين الإحساس بالسكون الظاهرى، وحيوية التعبير عن الحالة المزاجية، يكسب العمل قيمة فنية عالية .

هذا إلى جانب التوازن الذى تحدته العلاقة المركبة بين بناء الشكل بالألوان والخطوط، والأضواء، والمعالجة التركيبية مع المضمون الذى ينقل لنا فكر الفنان ومشاعره .

وفى كثافة لونية تعمل أحياناً إلى حد الصلابة، استطاع أن يقتصر خصائص السحنة ومواطن الاستدارة التى تستقر على الوجه والدماغ والقوام والأذرع فى إلهام منطقى لا يرفض السراب الشعرى والذى تميزت به الأعمال الرومانسية .
ولئن تراعى لنا فى الصورة إكساب جسد المرأة روح النحت، فقد استطاع اللون تهيئة عين الرائي لتحسس هيئة الشكل، فيفضل القدرة الحركية التى تمتع بها أعيننا يكون فى استطاعتنا إدراك البعد الثالث فى العمل وكأنه ينحت الجسد فى اللون عن طريق استخدام كنه لون واحد، كذلك المبالغة فى الإضاءة الداخلية بشكل مباشر بلمسات ضوء منعكس على المرأة، لتعطيتها جواً أسطورياً غامضاً تؤكد الألوان المستخدمة من درجات البنات النحاسية مع الأصفر والأزرق الضارب فى السواد، لتحمل فى ثناياها من طاقة الشعر ما يدفع النفس إلى الاندماج معها فى حوار داخلى عميق، وتلك هى قمة العمل الفنى .

– عروس البحر (١٩٢٢)

وهى أحد أعمال الفنان فى إطار اتجاه الفنان محمود سعيد لرسم الصور العارية، وهى خطوة جريئة تميز بها فن محمود سعيد، ويرى «بدر الدين أبو غازى»

أن المرأة عند محمود سعيد هي رمز الخصب والنماء والجنس، وقد جاءت هذه الأعمال بعد صوم عن المراثيات منذ الفنان الإسلامى، فأشيع رؤاها وأخرج المرأة من وراء الملامح الزخرفية صريحة مجردة عارية .

أما عمله عروس البحر فهو من أعماله المجهولة، وإن كانت تمثل نضجه الفنى، فيها الجو السحري الذى امتلك الفنان أسرارته والمقابلة الرائعة بين عالم البحر بغموض المجهول، وعالم الإنسان متمثلاً فى المرأة التى تحولت رمزاً وعروساً للبحر. وهى تمثل امرأة عارية جالسة فى وضع أمامى مواجه للمشاهد، تقسم اللوحة إلى نصفين متساويين، وخلفيتها مقسمة إلى أجزاء: جزء يحتويها وهو القارب، ثم جزء للبحر بأمواله ومراكبه وجزء آخر يمتد لنهاية اللوحة وهو السماء، التى تتبادل ألوانها وغيومها مع البحر فى تواصل لا يقطعه إلا خط الأفق البعيد .

وتبدو المرأة وقد جلست فى وضع مقصود أمام المصور، نكاد نلمح يديه وهما تحددان الجلسة، فالصورة العارية عند محمود سعيد، تصميم بنائى وإن اختلف هذا العمل عن بقية أعمال الفنان فى الصور العارية، حيث مزج بين الصور العارية والمنظر الطبيعي وعالم الأساطير السحري . ومع ملامح وجه المرأة ونظراتها نستعيد مرة أخرى الأسى والشجن والوجوم فى صورة أقنعة الفيوم .

كما نلمح الحلم البعيد العميق، والتطلع عبر عوالم أخرى غير المحيط بها، واعتمد الفنان فى التكوين على البناء السيمترى أو تساوى نصفى العمل، واهتم بتأكيد هذا التماثل، فما يضعه فى الجهة اليمنى يكرره فى الجهة اليسرى من العمل، سواء فى الخلفية أو جسد المرأة أو حلبيها .

وبالرغم من تكويناته الهندسية الصارمة إلا أنها لم تطغ على تدفق التعبير داخل أشخاصه المليئة بالحياة، وهو هنا يعنى بالعمق والبعد الثالث، كما يعبأ بقواعد المنظور، فتأخذ الأشكال فى اللوحة مكانها وفقاً لموضعها، كما نراه يعنى بإبراز الأحجام، ويتخذ أيضاً من اللون وسيلة لإظهار هذا التجسيم الذى كان ينشده فى

أعماله. وإذا تناسينا ذاتية الموضوع وجانبه التسجيلي للحظة، نرى الفنان يدفعنا إلى استقصاء القيم التشكيلية والتحوير الفني، الذى يجرى فى اللوحة لدعم البناء، وربط الوحدات، وتنسيق الصلة بين عناصرها المختلفة إلى البناء المعماري فى اللون والتكوين، إلى التكوين الإيقاعي الذى يتردد فى خلفية اللوحة فيضفى على اللوحة موسيقية سلسلة .

أما محاور العمل فاعتمدت على محور أساسى، وهو المحور الرأسى، الذى يقسم اللوحة إلى قسمين متساويين لتأكيد رسوخها، ثم محور بيضاوى يصل بين النقاط الأساسية للمرأة بدءاً من الرأس مروراً بخطوط الجسم الخارجية مستقراً بنهاية اللوحة من أسفل التقاء الساقين، ولكسر حدة الكتلة الرأسية نجد الفنان يعتمد على الخطوط المائلة المتوازية مع الخطوط الأفقية، ومن أجل تحقيق أسلوب تصويرى يتميز بأجواء تتحد فيها قوى اللون مع الأضواء المتقابلة نجد محمود سعيد وقد جمع بين الألوان الساخنة المتمثلة فى مشتقات البنى وتضادها من الألوان الباردة المتمثلة فى الألوان الزرقاء بصفة عامة، تلك الألوان هى عينها التى تملو جسد عروس البحر وخلفيتها من بحر وسماء. وهناك من يرجع اللون عند محمود سعيد إلى أثر بيئى، حيث إنه قد تعلق بحب البشرة البرونزية اللون المكتسبة من الأشعة البنفسجية المنتشرة على السواحل عادة .

تخضع اللوحة هنا لحركة معينة تتردد فتحمل أبصارنا فى أرجائها، وهنا يبرز عنصر التكوين فى العمل، كل هذه القيم التشكيلية تسبح فى ضوء ساحر ليس له نقطة انبعاث، فقد أراد أن يمزج بين الأنوار والظلال وبين أشكاله فى اللوحة، وهكذا لايهتم الفنان بمعالم الأشياء بقدر ما يهتم بالاتصال بالمعنى الإنسانى البعيد المخفى وراء الأجواء، وبهذا ومن خلال صورة امرأة عارية قدم فيها الفنان مفهومه الشكى المثالى البعيد عن تلك المظاهر الحسية الجنسية، فقد كان ينزع إلى إعلاء الواقع المصرى وتهذيبه كأمل ميتافيزيقي كان يراود العديد من المثقفين فى ذلك الحين .

— العائلة (١٩٣٥ - ١٩٣٢) —

رغم ثقافة محمود سعيد العالية فإنه لم يغض النظر عن مشاهد الحياة اليومية، التي تبدو فى لوحاته شرقياً ومصرياً، فلوحاته تبهر عيوننا بالجو الذى يشع منها، وألوانه المتلاثلة، كأنه عطر من الشرق .

وتعد لوحة (العائلة) من أكثر الأعمال تمثيلاً لاتجاهه فى رسم المواضيع والمناظر الريفية، أما عن موضوع اللوحة فهو مأخوذ من حياة العائلة الريفية التقليدية، يبارك الأب زوجته وهى ترضع ابنهما فى معركتهم مع الحياة القاسية، مظهراً إحساساً رقيقاً حنوناً بين الأب وعائلته من جهة، والأم وابنها من جهة أخرى، واختياره للموضوع إنما صدر عن طبيعته المصرية، وحساسيته المرفقة لمشاهد الحياة اليومية، ففى العمل يرتفع الإنسان من واقعة المحنود إلى امتدادات لانتهائية تضى عليه الجلال والخلود الذى يضفيه الفنان المصرى القديم على شخصه، ولديهم القدرة على كمال الأداء والتنفيذ وتنسيق الأشكال والألوان، حتى لتبدو اللوحة عملاً متكماً ومتناسك البناء .

وبوسعنا أن نكتشف فى هذا العمل التجسيد الواضح والمنطقي للمبادئ الفنية الأساسية، والعمل يتضمن عدداً قليلاً من الأشكال، واللوحة تجمع بين البساطة والعظمة والرزانة، كما وأن الإنسان يعد فى مثل هذه الأعمال وحدة أساسية للتعبير عن الحدث والمشاعر والأفكار، وحركات الأجسام البشرية تقوم بتجسيد النوافع الإنسانية المختلفة، أما الطبيعة المتمثلة فى الخلفية من أرض وماء وتخيّل فتقوم بدور ثانوى، ويأتى عامل التأكيد على مبادئ الإيقاع والانسجام والتنسيق والنظام والهدوء يستند إلى مفهوم مثالى مستوحى من النماذج والأنماط الموروثة عن فنانى عصر النهضة، والذى أثر بشكل آخر فى عنصر التكوين الهندسى، والذى اتخذ شكلاً هرمياً وظفت فيه رأس الرجل قمة الهرم، يشكل معه البدن والساق مع الفأس من جهة والمرأة الجالسة من الجهة الأخرى انطلاقاً لضلعى الهرم، لتنتهى بالضلع

الأسفل من الإطار لتكوين قاعدة الهرم، ذلك المنهج الرياضى فى الإنشاء التشكلى هو منهج مشترك بين الكلاسيكيين، وتأثر به محدود سعيد فى بعض أعماله، مع اهتمامه بتأكيد البعد المنظورى فى الخلفية ليعطى الإحساس بعمق المكان، وتبدو مشاهد وأشخاص العمل فى حياة أخرى غير حياتها الواقعية، فنكاد نلمح فى عيون الأشخاص الحلم البعيد والتطلع عبر عوالم أخرى غير عالمها المحيط .

كما يظهر أسلوبه المميز والذي يستعيره من النحت البارز فى إظهار عناصره، لشدة حرصه على إظهار استدارة الأعضاء التى ينساب الضوء على سطحها الأملس متدرجاً، إلى أن يتلاشى فى الظلام المحيط بالأجسام التى يميل لون بشرتها إلى الألوان النحاسية .

أما اللون فى العمل فنلاحظ اهتمام الفنان بكثافة اللون والظل التى تؤكد اسطوانية الأشكال، كذلك المبالغة فى الإضاءة الداخلية بشكل مباشر بلمسات ضوء منعكس على أشخاصه لتعطيها جواً أسطورياً غامضاً تؤكد الألوان القائمة الزرقاء والحمراء والألوان النحاسية .

وقد جمع بين الألوان الساخنة، المتمثلة فى مشتقات اللون البنى، مضاداتها من الألوان الباردة المتمثلة فى الألوان الزرقاء بصفة عامة، مما يجعل اللون يقترب عنده بالتكوين الهندسى، كما وأن المعالجة الشكلية فى اللوحة تقوم على أساس تحقيق غاية الكمال لكل تفصيل، وتصبح العلاقة الضوء - ظلية أساساً جوهرياً .

والتكوين هنا - أيضاً - نستشعره من خلال الحركة فى اللوحة، والحركة هنا تتردد فتحمل أبصارنا فى أرجاء اللوحة، هذا التردد من الخطوط الإيهامية لنظرات الأشخاص، فنظرة الرجل تصل بنا إلى المرأة التى توصلنا نظرتها بدورها إلى الطفل، إن بساطة التكوين وصرامته، بالإضافة إلى الحيوية المتناهية للصورة المبهجة، قد جعل من هذا العمل عملاً فنياً رائعاً مكتسباً تعبيراً راقياً لطلما رأيناه، وسنراه فى أعمال محمود سعيد .

المراجع

- بدر الدين أبو غازی - محمود سعيد - مطبعة مصر - القاهرة - ١٩٦٠ .
- فؤاد كامل - تأملات في الفن - دار المعارف - القاهرة - ١٩٩٢ .
- أحمد موسى - فتيق الفن محمود سعيد - مجلة الهلال .
- فؤاد كامل - محمود سعيد وعائلته الأسطورية - مجلة المجلة - العدد ٨٩ .
- محمد صدقي الجباجنجي - محمود سعيد أول مصور في تاريخ مصر الحديثة - مجلة هدايا - العدد الثاني - ١٩٨٣ .

نماذج من تأثير محمود سعيد فى فن التصوير المصرى المعاصر د. رضا عبد السلام

عند مشاهدة وتأمل الموضوعات المتنوعة للوحات الفنان السكندرى «محمود سعيد» بعد قراءة الاستبارة القيمة التى أجراها د. مصطفى سويى مع الفنان حول ممارساته لفن التصوير فى سبتمبر من عام ١٩٦١ حتى أغسطس ١٩٦٢ فى منزله بحى جانكليس بالإسكندرية، وأجاب فيها الفنان ببساطة ووضوح عن التساؤلات والاستفسارات التى تتعلق بجوانب شخصيته ونشاطه الإبداعى، وجبتنى أدلف من جديد داخل عالم «سعيد» فى محاولة منى للتعرف على بعد هذه الشخصية السكندرية الموهوبة، والاقتراب من منطقة فكره ونشاطه الإبداعى على النحو الذى يرسخ اعتقادى بأهمية الفنان كرائد ومؤثر فى الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة إلى جانب رفاقه الرواد (بيمرجيان، ومحمود مختار، ومحمد ناجى وراغب عياد وأحمد صبرى ويوسف كامل والحسين فوزى وسعيد الصدر، وبيصا واصف.....الخ) أولئك الذين طرّحوا إشكالية الهوية والأصالة وأسسوا عليها حركة الفن الحديث فى مصر. فى مجالات: التصوير والنحت والحفر والخزف والعمارة إبان النصف الأول من القرن العشرين.

ونسبة الريادة إلى «سعيد» لم يكن من فراغ، وتأثيره على فن التصوير لم يكن من قبيل التباهى أو الادعاء المبالغ فيه، وحسبنا أن نتجول معاً داخل عالمه الفنى لتتعرف

على مفهومه للجمال، وعلى الأسس الفنية والإنسانية التى شكلت ملامح فنه، وكان لها فيها بعد تأثير نوعى على بعض المصورين المصريين المحدثين فى العقود الأولى للقرن العشرين، وهى حقبة هامة فى تاريخ مصر السياسى والثقافى والاجتماعى، استطاع محمود سعيد بدرأيته الثقافية وإدراكه الحسى الواعى للفن والحياة فى أوروبا والمشرق العربى أن يبتكر لنفسه (أنموذجاً) جمالياً فى الفن يحقق فيه ضرباً من التمازج والتناغم الجضارى بين ثقافتين مختلفتين فى أيديولوجيتهما للجمال، ليكون وسيلته فى التعبير عن أفكاره وأحاسيسه حيال الواقع الحياتى، وقد انتهج فى هذا الصدد أسلوباً انتقائياً، تفاعلياً ذا طابع متعارض بين عالمين، محاولاً التقريب بينهما، العالم المعقول والعالم المحسوس، أو بين الواقع المادى وعالم القيم الروحية، أو بين الذات والموضوع أو بين الوعى والطبيعة، إذ نراه قد خرج علينا بأعمال اتمم بعضها بالأكاديمية الاستشراقية مثل : صور الأشخاص والعارى والمناظر، والبعض الآخر بواقعية جديدة (مبسطة) شملت موضوعات ذات طابع فولكلورى مرع من الحياة السكندرية مثل : (حاملة القل) و(بنات بحرى) و(المدينة) و(ذات الجدائل الذهبية) و(الجزيرة السعيدة) و(الأمومة) و(الدعوة إلى السفر) و(الذكر) وغيرها وقد خضعت فيها معطيات العالم المرئى إلى نوع من التحريف والتعديل البسيط الذى غير من المجرى العادى لهيئة الأشكال ونظامها فى الواقع لتستحيل أنماطاً مغايرة على ما هى عليه، اتسمت جميعها، رغم مشابقتها للواقع، بالحيوية ورسوخ التكوينات وتناغمات اللون والضوء والاهتمام بالحجم والمبالغة النسبية فى هيئة الأشكال وأبعادها المنظورية وغيرها، وكلها تقنيات أكاديمية مألوفة منذ عصر النهضة، وفى هذه الأعمال- رغم الحسية التى نستشعرها فى بعض المواضيع- قد تجلت بشكل عام النزعة العقلانية حول مفهوم «سعيد» للجمال، فهو لم يقنع فى هذا المجال بوحى العاطفة أو التصور الرومانسى المزهف أو التصورات الميتافيزيقية المنشواتى، وكل ما هو مقتدر إلى التحديد وكل ما هو عفوى... وبالتالي عمل الصورة عنده يقتضى

ترتيباً وإعادة ترتيب باستمرار، وتلمساً للطريق وتشبيهاً للبناء بأقصى مقدرة فى كل مرة ينجز فيها عملاً فنياً.

ولهذا نجده قد استعان كثيراً بالرسوم والتخطيطات السريعة فى مرحلة الإعداد حتى يكون لديه الوقت الكافى لاستيعاب فكرة الموضوع وهضم كل جوانبها التشكيلية وتجنب المشكلات المحتملة، وهذا إجراء طبيعى يتبعه كثير من الفنانين، فضلاً عن أن انشغاله بالقضايا أثناء عمله بالمحكمة حتم عليه اتباع هذه الطريقة، حيث لم يكن يسمح له الوقت «بفراغ البال المطلوب» - على حد قوله - لئى ينهى العمل على النحو الذى يرتضيه، غير أنه من المدهش أنه كان يظل قادراً على الاحتفاظ بانفعاله المخترن بفكرة الموضوع لفترة قد تمتد بعض الوقت، أياماً وشهوراً قبل أن يحوله فعلاً من أفعال التعبير، على افتراض أنه أثناء المساحة الزمنية التى يمنحها لنفسه قبل المضى فى العمل، تكون أفكاره وعواطفه قد انتظمت بحيث يتحقق بين الواحدة والأخرى نوع من الترابط العضوى، فإن تفرغ الشحنة الانفعالية وتنظيمها على هذا النحو البطيء عادة ما يكسب العمل الفنى صبغة مثالية تزيد من فنية العمل وجاذبيته، وبالمزور على لوحات الفنان وتأملها سوف يستوقفنا أمامها، تنوع الموضوعات الإنسانية وبالتالي التكوينات المتنوعة الراسخة، ثم الانتقال الهادئ المتناغم للون، والإيقاع المتباين للضوء والظل، والتبسيط غير المتكلف، وعدم التقيد بقواعد المنظور الصارمة فى الطبيعة والتشريح الكلاسيكى للأشكال الحية... إلخ من عناصر التشكيل ومقومات البناء الفاعلة، غير أن معالجته للضوء على طريقة (فيلاسكينز أو مبرانت) كان له تأثير درامى فعال على أجسام الأشكال والمكان المحيط... كما كان له تأثير فعال أيضاً على كثير من أعمال الفنانين اللاحقين، كما سنرى بعد ذلك.

إن معالجة الفنان لموضوعات لوحاته يكشف عن سمات عديدة للواقع المعتاد، لكنه مع ذلك يمثل نوعاً من الوجود يتجاوز هذا الواقع ولا يسايره، هذه الرؤية أضفت على

عالمه الفني جمالاً وبساطة وعمقاً، وأحياناً مسحة روحانية، كالتى ميزت فنانى عصر النهضة الوسيط (جيوتو - بيزانيللو، ديلا فرانشيسكا، مازاتشيو..)، غير أن «سعيد» هنا لم يكن فناناً دينياً تبشيراً مثلهم يهيم بخياله فى عالم الأساطير الدينية والميتافيزيقية، بل فناناً دنيوياً يولى اهتماماً (بالحياة)، الإنسان والأرض فى حالتها الطبيعية.

هذه النظرة التى أسس عليها «محمود سعيد» مفهومه للجمال، كان لها فى الواقع تأثير فى نفوس كثير من الفنانين وشكلت محوراً هاماً من محاور رؤيتهم الجمالية للواقع الحياتى كل حسب استجابته وتوجهه الفنى وطريقته فى التعبير، فمنهم من تأثر تأثراً وجدانياً بأعمال الفنان، ومنهم من تأثر بموقف الفنان من التراث والفن المعاصر له أكثر من التأثر بالنتائج التى توصل إليها، ومنهم من تأثر بموضوع من مواضيعه.. إلخ، وهو ما سوف نتعرض له فى حينه، لكن فى البداية علينا أن نوضح الجوانب المتعلقة بعملية التأثير والتأثر، باعتبارها عملية ضرورية وطبيعية فى الفن، لماذا وكيف يتأثر فنان ما بأعمال غيره من الفنانين الأقدم عهداً أو المعاصرين له، إذا ما نظرنا إلى نقطة البداية فى حياة أى فنان لن نجد فناناً واحداً بدأ حياته الفنية بالنقل عن الطبيعة مباشرة. بل سنجد فى حياة كل فنان لوحات كبرى حاول أن يقلدها، وأساندة عظماء، طالما تمنى لو استطاع أن يسير على منوالهم.. ومعنى هذا أن ثمة ثقافة فنية بعينها تجيء دائماً فتكون بمثابة حلقة الاتصال بين الفنان وما يراه، وليس فى زكريات الفنانين ما يشهد بأن الرغبة فى الإبداع قد نشأت لدى الواحد منهم فى أعقاب تأثره بمنظر طبيعى أو حدث درامى أو وحى سقط عليه فجأة يكون هو الذى حرك فى نفس الفنان الرغبة فى التعبير عما شاهد أو أحس، وإنما الذى يثير الموهبة الفنية لدى المصور هو الانفعال الذى يستشعره فى شباباه الفنى إزاء بعض الأعمال الفنية المميزة.

بمعنى آخر إن كل فنان فى مستهل حياته الفنية إنما يستند - بالضرورة - إلى

أعمال غيره من الفنانين السابقين ينقل عنها أو يستعير منها.. ولسنا نعرف فناناً عظيماً واحداً لم تكن له دراية على الإطلاق بأى عمل فنى سابق، أو لم تتح له الفرصة لرؤية شئ آخر سوى الأشكال الحية والصور الطبيعية، إذن فلا عجب أن فنانين من أمثال: (دافنشى ورمبرانت وجويا وبيللا كروا وسيزان وماتيس وبيكاسو وبول كلى وغيرهم..) كانوا فى بداية حياتهم رجالاً متأملين استهوتهم أكثر من غيرهم مناظر الطبيعة ومشاهد الحياة الواقعية، بل لنتذكر دائماً أن كل هؤلاء، وغيرهم، لم يكونوا فى بداية حياتهم سوى موهوبين متحمسين سحرتهم بعض اللوحات الجميلة فحملوها خلف أعينهم وراحوا يقلدونها غير أبهين بالعالم الخارجى، وغير ملتفتين إلى أشكال الطبيعة، ولهذا يقرر الفيلسوف الفرنسى أندريه مالرو: «إن حياة كل فنان إنما تبدأ بالباستيش (Pastiche) ويعنى بها النقل عن لوحات كبار الفنانين أو محاكاة أسلوبهم لتعلم المهارات الأساسية لحرفة الفن. بعد ذلك تبدأ مرحلة النقل أو التقليد تزول تدريجياً إلى الحد الذى قد يصل إلى نوع من الانشقاق أو القطيعة التى تتميز معها أواصر علاقة حميمة سابقة، كانت تجمع بين كلا الفنانين، المؤثر والمتأثر، وذلك كلما شعر الفنان (المتأثر) أنه أصبح قادراً على امتلاك أدوات التعبير والابتكار بأسلوب خاص ومميز، ومن ثم يصبح نوع التأثر هنا (لا شعورياً)، يكاد يحس وليس له تأثير سلبي على القيمة الإبداعية التى حققها الفنان، ومحمود سعيد» فناننا (الرائد) مثل كل الفنانين الكبار، مر بنفس البداية ونفس المراحل التى كونت شخصيته الإبداعية قبل أن يكون فناناً معروفاً فى مصر على نطاق عريض، وهو نفسه قد نوه بتأثره واستفادته من الأخوين فان إيك الهولنديين ورمبرانت وروبنز وسيزان، وكذلك العمارة والنحت الفرعونيين، وقد يكون هناك آخرون لم يذكرهم أو فاته أن يذكرهم، وهو أمر غير ذى أهمية، غير أن تأثره بموضوعات أعمال الفنانين الأجانب وتقنياتهم المتنوعة وجماليات الفن المصرى القديم لم يكن أثرها واضحاً فى لوحاته، ولم يكن إدراكها سهلاً كما يظن البعض، إنه أحال تراثه بهذه الفنون إلى

منظومة ألوانه وصوره الذهنية والخيالية لمتمزج بها امتزاجاً تاماً وتعتبر فى النهاية عن رؤيته الخالصة. الصانقة .

ومثلما تأثر «سعيد» بغيره كان طبيعياً وهو (رائد حركة) أن يتأثر به غيره من الفنانين المصريين، إن تاريخ الفن أظهر لنا دائماً نوعاً من الاهتمام بين الفنانين نحو كل ما هو مغاير لطبيعتهم الخاصة فى النظر إلى الأشياء، وكأنما هم قد وجئوا فى التراث الفنى الذى خلفته لهم الأجيال السابقة حياة خصبة تحقق لهم نوعاً من التبادل المستمر أو التلاقى الحميم، وكئن من شأن كل مصور يشرع فى القيام بعمل فنى جديد أن يأخذ على عاتقه إعادة النظر إلى فن التصوير كله فى الماضى والحاضر، إن هذه النظرة لشتى أنواع الفن تحقق نوعاً من التلاقى المستمر أو التلاحق المنتج الذى يثرى العملية الإبداعية بأشكال وأنماط ابتكارية ومسارات فنية جديدة، ولأن أعمال «محمود سعيد» قد أستأثرت بانتباه وإعجاب الفنانين وتقديرهم الخاص بقيمتها الفنية، ولنهجيتها نحو تعميق مفهوم الواقع الجمالى وقيمة الإنسان.. كان طبيعياً أن يخوض عدد من المصورين المصريين الذين تقاعلوا مع أعماله، تجاربهم الفنية، بفكر طموح ومستتير مستخدمين مألديهم من مواهب وخبرات لمواصلة رحلة الإبداع والكشف عن عناصر الجمال الأصلية فى تراب مصر وميراثها وأبنائها، وكذلك ثقافة الغرب وقنونه التى لا غنى عنها، وعند استدعاء نماذج من الصور الفنية لأولئك الفنانين إلى الذاكرة ومضاهاتها بنماذج من لوحات «سعيد» سوف نستشف منها شيئاً من التواصل الملهم، أو قد نتلمس فيها بعض العناصر الإبداعية المشتركة التى تجعلنا على يقين من صحة افتراضنا بأن هناك مؤثراً ومتأثراً، مرسلأً ومستقبلأً، ومع هذا يظل كل من الطرفين يحتفظ بخصوصيته وذاتيته.

ومن هذا المنطلق، سوف نجد من الفنانين من علق أهمية خاصة على الوجهة الجمالية لموضوعاته التى تناولها من صميم الواقع الحياتى، ومزج فيها بين ما يراه

وما لا يراه من عناصر الجمال، ومنهم من أثارت اهتمامه الذهنية الرياضية التي يؤسس عليها موضوعات تكويناته عن طريق الاستخدام الهادئ والمتنوع لدرجات الضوء والظل لتجسيد عناصر الأشكال وأبعادها المنظورية، ومنهم من تلمس عنصر المبالغة في الصفات التشريحية للإنسان ليبدو مخالفاً لمظهره الواقعي معبراً عن حقيقته الخفية، ومنهم من تفاعل مع مزاجه الحسى النشوان بجمال الجسد الأنثوى الحسى فى أوضاعه المختلفة مثل لوحاته (الراقصة والسمراوات الساحرات)، ومنهم من أثر التعبير عن دواقعه الفطرية الطبيعية حيال مشاهد الطبيعة والحياة البسيطة، ومنهم من تأثر بفعل الضوء ومعطياته التعبيرية الباهرة... إلخ. غير أن تأثر الفنانين بتلك السمات الجوهرية لفنّه لم يكن تأثراً مباشراً كما أشرنا من قبل، كان فقط تأثراً لا شعورياً إيجابياً، إذ يقوم العقل هنا عند هؤلاء الفنانين فى دائرة التصورات الخاصة به، بتحليل العناصر التشكيلية الواردة من أعمال «سعيد» تمهيداً لضمها فى نطاق اللاشعور لاستتباط أشكال جديدة مبتكرة تضاف إلى رؤاهم الفنية الشاملة، وهذا الموقف بطبيعية الحال مرهون بخبرة الفنان منهم ونظرتهم الواعية إلى عناصر الجمال المحفزة واستثماره لها، هذه النظرة تعرف بالنظرة (البناءة) حيث تستطيع عن طريق بعض الأفعال التحليلية اكتشاف والتقاط العناصر الديناميكية التعبيرية وإحالتها إلى أشكال مبتكرة.. ولا سبيل إلى إدراك تلك العناصر الديناميكية إلا بفعل عملية ديناميكية مماثلة تتحقق فى صميم نفس الفنان المستقبل لعناصر الجمال، ومن الفنانين الذين نفترض أنهم قد تأثروا بأعمال «محمود سعيد» (راتب صديق) الجيزة ١٩١٧ - (حامد عويس) (بنى سويف ١٩١٩) و(محمد حسن القباني) (١٩٢٨) و(صبرى منصور) (١٩٤٣)، وهؤلاء الفنانون لهم تميزهم وتفردهم فى الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة فى مجال التصوير، وظنى أنهم قد لا يتفقون معى حول صحة (افتراض) تأثرهم «بسعيد» من أساسه، وينفون أية صلة تربطهم بهذا المصور (الرائد) وهو أمر وارد، لكن على أية حال، مسألة (التأثير

والتأثر) مسألة طبيعية ولا تسيء إلى أى فنان قدير، ويفضل هذه العملية التبادلية حفظ التاريخ للفن نموه وارتقاءه وروعة تأثيره فى الحياة، وكان الفضل دائماً يرجع إلى أولئك الذين نصفهم بالرواد.

راتب صديق (الجيزة ١٩١٧ - ١٩٩٢)

إن مصادر الإبداع الفنى المتنوعة التى حصل منها الفنان السكندرى «محمود سعيد ١٨٩٧ - ١٩٤٦» درايته لمعرفة وأصول خبرته التقنية والفنية خلال سنوات نشاطه الأولى فى الربع الأول من القرن العشرين هى تقريباً نفس المصادر التى استقى منها الفنان «راتب صديق ١٩١٧ - ١٩٩٢» ثقافته وخبراته، باستثناء أن «سعيد» تعلم أصول الفن الأكاديمى فى مرسوم الفنانة الإيطالية «كازاناتو» فى الإسكندرية، وراتب تعلم أصول الفن الأكاديمى على يد أوزنفاخت فى الأكاديمية التى تعرف باسمه بلندن لبضع سنوات فى الثلاثينيات من القرن الحالى.. إن التشابه المعرفى والتقنى والميول الفنية أسهمت فى إيجاد صلة ما تجمع بين فنيهما رغم الفرق بين الشخصيتين الفئتين واحتفاظ كل منهما بأسلوبه.. أولى هذه الصلات هى : اقتفاء «راتب صديق» أثر سلفه الرائد «محمود سعيد» فى معالجة الموضوعات التى تهتم بقضايا الإنسان المصرى والأرض..

وثانى هذه الصلات: تأصيل هذه الموضوعات برؤية معاصرة تمزج بين تقنيات الأكاديمية الاستشراقية وقيمة فن النحت والعمارة فى مصر القديمة بغرض خلق نموذج مصرى الهوية، يعبر عن عراقة الإنسان المصرى وإرادته الحرة..

وثالث هذه الصلات: استخدام الأشكال الإنسانية العارية فى بعض المواضيع، والاهتمام فيها بالكتلة وتشريح العضلات والمنظور عن طريق استخدام التدرج اللونى وتباينات النور والظل.. ومن الأمثلة التى تؤكد هذا الزعم لوحة (قابيل وهابيل... زيت على قماش ، ٩٥x٦٤ سم - ١٩٦١) التى أنجزها راتب صديق بعد مرور عشرين

عاماً من لوحة (الهجرة، زيت على قماش ١٩٤١) لمحمود سعيد، ويعكس فيها الفنان أول قصة صراع في تاريخ الإنسانية بين شقيقين من نسل آدم وحواء هما قابيل وهابيل التي يموت فيها البريء من أجل المذنب، ومنذ ذلك الحين صار العالم تحت الخطيئة والموت، أما لوحة محمود سعيد (الهجرة ١٩٤١). فيعبر فيها الفنان بطريقة رمزية عن آدم وحواء والمعصية والطرد من الجنة إلى الأرض، الصورتان متشابهتان من ناحية الموضوع ومن ناحية الأسلوب إلى حد ما، فمن ناحية الموضوع، لوحة راتب «قابيل وهابيل» مكملّة من ناحية السرد التاريخي للوحة (الهجرة) أو (آدم وحواء)، والفكرتان مستمدتان من وحى القصص الدينية، يحاول كل فنان منهما أن يعبر عن فكرته بطريقة رمزية تجاه معاناة الإنسان الأبدية ويلات الحرب والفقر والاضطهاد والظلم وغيرها من المعاني.. ومتشابهتان أيضاً من حيث الأسلوب وتتألق كل منهما للشكل العاري ذي البنيان القوي، واستخدام تقنية اللون والضوء وفق قاعدة التدرج والتباين لإبراز الحجم وتأكيد العمق والتعبير عن درامية الموضوع، والتكوين في كلا الصورتين مختلف نسبياً كما هو واضح. في لوحة (الهجرة) يعتمد «سعيد» في تكوينه على البناء الهرمي للأشكال التي يحددها تباين حجم الرجل والمرأة الحاملة لطفله وحركة الأرجل واندفاع الأجسام إلى الأمام، وكذلك ألسنة اللهب المشتعلة في الخلفية بزاوية مائلة.. في لوحة (قابيل وهابيل) يعتمد «راتب» في تكوينه أيضاً على البناء الهرمي للأشكال الذي تتمثل قاعدته في حركة أرجل قابيل والطائرين، ثم في الخطين الصاعدين من أسفل قدم هابيل مروراً بساقه ومقعده، ثم نزولاً بكتفه وشعره إلى الأرض.. غير أن الفنان هنا يزيد من الإيحاء بحركة الشكل عن طريق استخدامه للخطوط القوسية الناتجة عن انحناء جسم هابيل المحمول فوق كتفي أخيه قابيل، وتشابك الأذرع مع الأترع، والأذرع مع الأرجل، وحركة أرجل قابيل نحو اليسار من الصورة... إلخ، إذن رغم فارق التشابه والاختلاف بين الفنانين وإتقانهما فن الرسم، وبناء الصورة يظل التعبير عند «سعيد» أكثر مساساً بالإحساس وأكثر

قريباً من القلب، رغم مضي عشرين عاماً، هي الفاصل الزمني بين نهاية عمل وبداية عمل آخر.

حامد عويس (١٩١٩)

نحن هنا أمام فنان شديد الارتباط بالأرض والواقع الاجتماعي، ولهذا نجد أن «عويس» الفنان بلور تجربته الإبداعية انطلاقاً من هذه الحقيقة، وظل محافظاً عليها طوال مشواره الفني ولم يحد عنها إلى اتجاه آخر، ومن ثم فأعماله التصويرية التي أنجزها منذ الخمسينيات إلى الآن تصب في هذا الاتجاه (الواقعي - الرمزي) الذي الطابع السوسيولوجي والجمالي، الذي يعكس فيه هموم وأحلام وآمال الإنسان المصري البسيط، على عكس «محمود سعيد» وتوجهه الجمالي.. ففي هذه الأعمال اكتسبت موضوعاته بعداً رمزياً جعلتنا نفسر محتواها على نحو أدبي، مثل : (عمال المصنع ١٩٥٣، والجندى ١٩٦٠ والفلاح ١٩٦٠. وبنات بحرى والصياليون... إلخ) غير أن صياغته لمضمونها لم ينجح، على حساب الشكل من حيث بناؤه وتوازنه ورساقته، فهو قد استطاع -ضمن موازنة جمالية تجمع بين قاعدة التصوير الكلاسيكي لفناني الدول الاشتراكية، وسمات النحت المصري القديم- أن يبتكر (أنموذجاً) جمالياً خاصاً به، يعكس من خلاله تصورات عن الواقع الاجتماعي المعاصر، بفهم وبساطة غير مقلعة.

ومن ثم عندما نفترض تأثره بـ «محمود سعيد» لا يعنى تقليده له حتى استعارة بعض العناصر المشتركة أو العلامات الدالة، بل يعنى هذا اكتشافه الهام للجوانب الفنية القابلة للتطوير والتعبير عند «سعيد»، مثل استفادته من الجوانب الواقعية والعودة للبيئة واستلهاها برؤية رمزية معاصرة، وأيضاً استفادته من الجوانب الإيجابية لفكرة (التراث) وبخاصة النحت الفرعوني الذي استعار منه قيمته النحتية كالصلابة والبساطة والاتزان والطاقة السكونية وألبسها عناصر أشكاله الطبيعية

والإنسانية، وبدت كسئها هي الأخرى منحوتات ملونة قوية غير قابلة للفناء.. واستفادته من «سعيد» في أن يكون فنه على العكس منه مرتبطاً بمجمل القضايا الإنسانية المعاصرة ذات الطابع الاجتماعي - الوثائقي). التي تكشف عن شخصية الفنان (الثورية)، وعن انتمائه الاجتماعي، وليس مجرد الوقوف على جماليات الطبيعة المثيرة والتمتع بها وجعلها مجرد خلفية مسرحية للإنسان، أو ديكوراً لشغل فراغ الصور، وينائها لتكون جزءاً مهماً من المحتوى الرمزي لتسيج الصورة.

محمد حسن القباني (الإسكندرية ١٩٢٨)

تعتبر الأعمال الفنية للفنان «محمد حسن القباني» امتداداً طبيعياً لروح تقاليد الفن المصري الحديث، التي سادت العقود الأولى من هذا القرن، والتي أرسى قواعدها وأسسها الجمالية الرواد الأوائل، وقد كان من أهمها ضرورة تأصيل التجربة الجمالية كي تكون مصرية في ملامحها وفي مضمونها، وذلك عن طريق استلهم التراث والتعبير عن روح وجماليات البيئة والإنسان المصري، والأعمال الفنية التصويرية التي أنجزها الفنان منذ الستينيات وحتى الآن، واستخدم في تنفيذها ألوان الزيت، هي استمرار لنفس الاتجاه، لكن برؤية معاصرة تجمع بين بساطة التكوين وبلاغة المحتوى الرمزي.. إذ تتجمع فيها الموتيفات الرمزية والأفكار التصويرية، وتتراوح وسائل التعبير المستخدمة؛ من الإيماء الصريحة إلى الحركة الساكنة للأشكال، ومن كتل اللون العريضة إلى التدرج المتناغم شديد العذوبة، ومن التعقيد الذي يبلغه الرمز في بعض الأحيان إلى البساطة والإيجاز في التعبير وهو بهذا يحدث تكاملاً بصرياً بين المنظر الطبيعي المتعدد المساحات اللونية وبين شخوصه الإنسانية الصامتة وعناصر أشكاله الأخرى التي استلهم أشكالها ودلالاتها من البيئة الشعبية الإسكندرية في أبي قير والأنفوشي وغيرها.. نفس البيئة التي نقل عنها واستلهم منها محمود سعيد وغيره من فناني الإسكندرية إذن المصدر الطبيعي

واحد، والمثيرات الجمالية واحدة، والتعبير مختلف بطبيعة الحال سواء من حيث الموضوع، أو الفكرة والأسلوب، وبالتالي الصلات المشتركة التي تربط بين فنان وآخر يمكن إدراكها وقياس التميزات بينها وهذا ما يجعلنا نستشعر تأثير «محمود سعيد» على لوحات «القباني» وغيره من فنانى الإسكندرية فمن ناحية كان تأثيره تأثيراً وجدانياً من حيث تأصيل الفكر التشكلى للفنان بجماليات البيئة المحيطة به والتراث وضرورة الأخذ عنهما، لما يحويانه من قيم تشكيلية وإنسانية، وهو ما نراه مثلاً فى لوحات «القباني» التى استوحى كل موضوعاتها وأفكارها تقريباً من واقع الحياة الشعبية السكندرية، وبخاصة حياة الناس البسطاء من الصيادين وساكلى الشواطىء.. ومن ناحية أخرى نجد أصداء وتنوعات من تأثيرات اللون والضوء والمعالجة الساخرة للشخص، الأدمية والإيماءات الرمزية، وكلها اكتسبت عند «القباني» مضامين وتأثيرات جديدة ميزته عن غيره من المصورين المحدثين فى مصر.

صبرى منصور (١٩٤٣)

ولأننا مازلنا نتحدث عن الصلات القائمة بين «محمود سعيد» والمصورين المصريين فثمة صلة ما نستشعر وجودها بين أعمال الفنان «صبرى منصور» ولوحات محمود سعيد، وهى الصلة الحميمة بين الفنان وبيئته بكل مفرداتها الغنية، والضوء الذى يتوزع عناصر أشكاله، والمناخ الرمضى الشامل المرتبط بالإنسان، والذهنية والبساطة التى عالج بهما موضوعات لوحاته التصويرية، صحيح أن «صبرى» قد تأثر «بالجزائر» وبربرانت وجويا.. أكثر من تأثره «بسعيد» لكننا هنا نشير إلى التأثيرات غير المباشرة التى عرفت طريقها إلى اللاشعور، فى لحظة من لحظات الانفعال والإعجاب واستشفاف المهارات اللازمة لتجاوز الآخرين السابقين الذين قاموا بأنوارهم وتركوا جوانب لم يطرُقها فيجىء من يطرُقها.. ومن هنا نجد أن صبرى منصور لم يقف عند حدود الجمالية الخاصة بسعيد واكتفى بالنظر إليها والتمتع بها، وإنما استوعبها وهضمها وطورها بما يتفق ونظرتة للواقع ويخدم التعبير.. فإذا كانت اللوحة عند

«سعيد» تتضمن عناصر طبيعية أو واقعية يمكن إدراكها بسهولة فى إطار سياقها الجمالى الطبيعى، فإن صبرى يحول هذه العناصر الطبيعية أو الواقعية إلى إشارات ورموز تكتسب بعداً ميتافيزيقياً شاعرياً وشجياً فى بعض الأحيان، حيث يمكن إدراك ملامح أشكالها الطبيعية وقيمها التعبيرية من خلال سياقها الجمالى المتقن، مثل اللوحات التى عبر فيها عن الحب، الحزن، الصداقة، الموت، القرية.. هذا ومن ناحية أخرى، إذا كان سعيد قد أخذ عن الفن المصرى القديم جانباً من صفاته الجمالية كالنظام والكتلة التشخيصية إلخ باعتباره موروثاً ثقافياً يؤكد به تجربته الجمالية، فإن صبرى قد خطا إثر سعيد خطوة أبعد قليلاً من ذلك ونهل من نفس المصدر ما يعينه على إثراء مفردات لغته التشكيلية وفكره فتأثر بالبلغة الرمزية والبساطة والإتقان المثالى لعناصر الأشكال وتنظيمها الهندسى القائم على مبدأ (الترصيص والتصنيف الأفقى والرأسى) بحثاً عن الكمال أو المثالية.. علاوة على جمال (الضوء) الذى ينبع مصدره من الدخيلة العميقة للإنسان ويشع نورانية فى لوحات سعيد ويمنحها تأثيراً ساحراً، نجد صبرى قد افتتن به كثيراً، غير أن الضوء عند «صبرى» مصدره خارجى، ضوء قمرى يتسرب من وسط عتمة الليل ليلقى بأشعته الفضية على أجسام الأشكال (بيوت، نخيل، طيور، نساء، رجال..) ليحيلها إيقاعاً متبايناً متوازناً من الظلال والأضواء، كاشفاً جمالها ودلالاتها الرمزية، انظر إلى لوحات «سعيد» (الخريف، الجزيرة السعيدة، والأمومة، آدم وجواء..)

إن تنوع المواضيع والتكوينات والمهارة الأسلوبية، التى تجمع بين التقنية الأكاديمية وروح الشرق، والاستخدام الماهر للون والضوء، والبساطة، والمناخ الرمضى وروح الإشراق والمرح، وغيرها من قيم البناء والتعبير التى أشرنا إليها من قبل فى أعمال محمود سعيد كان لها فى الحقيقة تأثير وجدانى لا شعورى على بعض الصوريين المصريين المعاصرين الذين أسهموا بدورهم فى دعم مسيرة الحركة التشكيلية وإثرائها بروى معاصرة، وأظن أن «محمود سعيد» المصور سوف يمتد تأثيره على أجيال من الفنانين إذا ما أمعنوا النظر فى أعماله الفنية خالدة الذكر.

محمود سعيد والبحر

د. نجيم عطية

إن ما جلبه لنا محمود سعيد فى لوحاته من البحر كثير، وفى مقدمة ما جلبه من البحر فى لوحاته ذلك الإيقاع الموسيقى المستقى من تواصل الإصغاء إلى هدير الأمواج المتلاطمة المندفعة أحياناً، المنسابة أحياناً أخرى، إلى الشاطئ الساجية. هذا بالإضافة إلى استشراف المجهول، والانفتاح عليه، من فرط التحاور مع البحر الذى يبدو أمام أنظار الفنان متراعى الأطراف إلى ما لا نهاية، فإذا ما أرخى عليه الليل سدوله زاد اللغز ضراوة، وإبهاماً، حتى لو اكتسح سماء الإسكندرية من وقت لآخر شعاع من فئارها العتيد، أو تراقصت الأنوار البعيدة فى السفن المسافرة وقوارب الصيادين، مثل أنجم فى الأفق وامضة غمارة.

الإضاءة البحرية:

والإضاءة عند محمود سعيد حتى فى غير مناظره البحرية، وعلى سبيل المثال فى لوحة الصلاة (١٩٤١)، هى فى نظرى إضاءة رشفتها عيناً فنان عاش البحر، وانعكاسات النور والظلام على مياهه، وارتدادات الضوء منها إلى الحيز الكونى من حولها كله ويتجلى ذلك أكثر فى لوحته «الزار» (١٩٣٦) والعلالة» (١٩٣٨) فالإضاءة فى هاتين اللوحتين، وبالأخص الأولى، موجات نورانية تعلو وتهبط فى أرجاء اللوحة، محققة عامل الحركة المتأصل فيهما ثم لا ننسى الإضاءات الرجراجة المتماوجة، المتراوحة بين إضاءات الأغوار وإضاءات الشواطئ الساجية فى وضع النهار فى

لوحة «المدينة» ثم فى لوحة «القط الأبيض» (١٩٣٧) نور يضىء وينطفئ، مراوغ أحياناً، مكتسح أحياناً، وأحياناً أخرى ثابت ملتصق بالبشرة لا يفارقها، فقد انتشت به وتشربت، وإن يستطيع من لم يعيش بالإسكندرية عمراً، بل وبعبارة أدق من لم يعيش الإسكندرية بروحه وقلبه وجدانه وفكره أن يستطيع أن يعرف ويستوعب ما الذى نقصده بالإضاءة البحرية حقاً. إن الموج عاكس للضوء، ملاعب له ومراوغ، يستضىء بالشمس والقمر، وبالنجوم أيضاً، بل وبأنوار أخرى بعضها قريب والآخر بعيد، بعضه معروف وبعضه غير معروف المصدر، ويحتفظ ببعض هذا الضوء ويخزئه فتسرى فى أرجاء المشهد البحرى إضاءة خاصة به تماماً، تختلف عن تلك التى قد توجد فى الحقول والبساتين وعلى شاطئ النيل، بل وعن تلك التى توجد فى الصحارى أيضاً، فإذا ما خيم الليل على البحر، فإن الليل حائط من السواد الصلب، قد يرتفع فى دكتته هدير البحر فيزيد من رهبته وجهامته، وأما إن الليل ثوب أسود تتخلله آلاف الثقوب المضيئة التى تضىء تشدو شدواً يبدد من القلوب الوحشة، ويدخل عليها سكينه وبهجة، والليل فى الإسكندرية خليط من هذا وذاك، والإضاءة البحرية فيها سحر، يتسارع هناك الضياء تسارعاً متوازناً، وتقذ من الأعماق ومضات خافتة.

الصيد العجيب:

كما هام محمود سعيد بمشاهدة «الصيادين» يكون ليل ونهار، وقد يعطيهم البحر رزقاً وفيراً فينبو التفاهم حول الشباك العامرة، كما لو كانوا يؤدون طقوس صلاة شكر للبحر، الذى إذا أعطى فقد يعطى بلا حساب، وإذا تأبى فقد يكون فى ذلك للصيد خراب، ولعل من أجمل لوحات التصوير الحديث فى مصر لوحة «الصيد العجيب» التى سبق أن أوردنا نص ما قاله محمود سعيد عنها فى حوار مع الدكتور مصطفى سويف.

وفى هذه اللوحة كما قلنا من البحر أشياء وأشياء، فليس هناك فحسب الموضوع، بل فيها الإضاءة التي قد تكون قد تسلت إلى اللوحة من كهوف بحرية غائرة فى الأعماق، محاطة بالظلال الكثيفة، مما يزيد من الإحساس بقولبية الأجسام البنية، وقيمتها النحتية الراسخة، مستقية قيمها من التراث الفرعونى على الأخص، محتفظة على الدوام بجوهر فن محمود سعيد المثالى: ألا وهو الزواج الموفق بين الحسية والروحية، والتوحد المتوازى بين الثبات والحركة. وليس كل هذه الصفات بمنأى عن مفهوم البحر والإحساس الجوهري به، والاستحواذ على كنهه وجوهره، البحر ذلك الكيان الذى يجمع بين ديناميكية وستاتيكية لا يهدأ لهما قرار، ولا تنفصل إحداهما عن الأخرى أياً انفصال، فحين يهدأ البحر ينطوى ذلك على حركة متحفزة، وحينما يصخب البحر ويجيش بالحركة، فإنما ذلك إيماءة إلى هدوء يوشك على المجيء. والبحر كائن يصل فى حسبته إلى حد الافتراس، ويرقى فى روحانيته إلى نشيد كئنى مهيب، ولذلك كان البحر على مدى العصور عبداً ومعبوداً معاً، مرعباً ومعشوقاً على الدوام.

الدعوة إلى السفر:

ولو ألقيت نظرة متفحصة على انسياب الضوء على وجه ورقبة وصدر كل من المرأة والرجل فى لوحة «الدعوة إلى السفر» (١٩٣٢) سوف تدرك كم كان البحر مؤثراً فى حس محمود سعيد اللونى والضوئى، فتلك الأصواء والألوان المنسكبة فى اندفاع حان على الشخصيتين المذكورتين إنما هى محاكاة مبدعة لسريان موجة البحر فى تدفقها وانحسارها على صخرة تبللها وتدغدغها وتمرح منتشرة على جسدها المتوحد بالخلاء المتوحش من حولها، ثم لا تلبث أن تنسال منسكبة على جوانبها المنحدرة متمهلة عند ثغوبها وتواءماتها لتعود من جديد مرة تلو أخرى تزحف وتمرح على هذا الجسد الصخري، بلونه البنى المنتشى عند الأطراف والتواءات

بحمرة قانية مشربة على أية حال بالأضواء الواضحة اللامعة، وسوف نرى الضوء فى لوحة محمود سعيد «دعوة إلى السفر» يفعل المثل تماماً، فهو يندفع وينحسر على الجيد وأعلى الصدر والوجنتين وسائر الوجه الصخرى الصلب، متدرجاً من ظلمة الكهوف البحرية إلى وضاعة القمم الصخرية فى وضوح النهار، وقد أشرب الضياء وجه المرأة غلالة ضبابية من الرذاذ المتطاير والسابع فى الأثير حول الصخور. بينما لو مضيت فى تنوؤك للوحة التى استعارت عنوانها من عنوان قصيدة للشاعر الفرنسى شارل بودلير لتبينت أن المنظر الخلفى على الأخص، رغم أنه ركن صغير من قرية صيادين أو من أحياء الإسكندرية الشعبية، إلا أنه صور وكأنه قد رؤى بإمعان النظر من خلال لجين ماء صاف إلى أغوار البحر الحافلة بالمدن الغارقة، المستقرة عند القاع سنين تلو سنين النظر دعوى أحد بالسفر إليها، لا بالسفن والمراكب، بل بالغرق عشقاً فى بدائع مكنوناتها! هذه، على أية حال، دعوات لا تلبى إلا من خلال الفن الأصيل، مثل فن السكندري محمود سعيد الذى ترك الوظيفة القضائية ليخلو إلى نداءات السفر البعيد فى أعماقه.

الموج والصخرة:

ولئن بدت حياة ابن العز والأكابر محمود سعيد على السطح هادئة مستقرة، فقد كان الهدوء الذى يسبق العواصف، فذلك الفنان المرهف الحس، ممزق الوجدان مثل بحر صاخب، بين نوازعه البغينة ورغباته الحقيقية من ناحية، وبين التزاماته الأسرية والقيم الاجتماعية لطبقته من ناحية أخرى، وقد استطاع مثل البحر أيضاً ولوقت طويل، وعلى وجه التحديد إلى حين اعتقاله عمله القضائى بمحكمة استئناف الإسكندرية، استطاع أن يسيطر على قوتين هائلتين متصارعتين، قوة الموج المتلاطم ورسوخ الصخرة الصلبة.

إن الهياج وإن كان من طبع البحر، إلا أنه ليس قانونه الأوحده، فالبحر نفسه لا

يمكن أن يمضى فى هياج مستمر وإلا دمر نفسه، ودمر الوجود كله من حوله. ولهذا فقد تجلت قدرة محمود سعيد (إليان كرنوك - التصوير المصرى الحديث - بالإنجليزية - ص٢٦) فى السيطرة المنطقية من خلال تنظيم مبدع للمساحة التشكيلية، وتوزيع شخوصه ذات الطابع التحتى فى أرجائها، وروى ذلك كله بإضاءات مغسولة بماء البحر، مشربة بطعم الملح وملمس الصخر، قواحه يزفار القواقع والسرطابين والسمك، متسريلة بالطحالب تحمل على السطح زوارق يتضائل إلى جوارها زوارق العروس ليلة عرسها، بينما تخفى فى الأعماق أخطاراً تتضائل أمامها جرائم نزلاء سجن الحضرة كلهم ومع ذلك تمضى الموسيقى تعزف، والراقصة تهب البطن وترقص، وينات بحرى يلتفون بالملاءات السوداء اللامعة، تبين من خطوط الجسد كل ما تظاهرن بالحرص على إخفائه عن العيون، والحمير المندشرة المدللة تمضى إلى السوق وتعود وتسير الأمور كلها على إيقاع البحر، يركع المصلون ويستهلون، وينغمس الدراويش فى حلقات الذكر، وتبقى النظرة والابتسامة المريبة الشريرة على وجه «ذات الجدائل» وتمضى الحياة، موجة تلو الموجة، وينبض البحر فى النظرات والحركات والعلاقات والأجواء والأماكن.

عروس البحر:

ويرقى محمود سعيد من «الفرس» و«نقيضه» إلى «الفرس ونقيضه معاً» من «اللحظة الآنية» إلى «الصيرورة»، ويجسم هذه الصيرورة أحياناً فى شخوص رمزية، تبقى ارتباطاً لا تنفصم عراء بالبحر، وأول هذه الشخوص الرمزية وأكثرها مباشرة هى «عروس البحر» (١٩٣٢)، إن وجودها فى المكان، بجمالها الحسى، وفتنتها الطاغية، هو الذى أثار فى البحر والسماء خلفها كل تلك البروق والرهود والأنواء التى تهدد المراكب بالجنوح والغرق، إن نظراتها الأسرة، المفعمة بالألم المكبوت داخلها، وذلك ربما بسبب تمكن الصياد صاحب المركب الذى تجلس فيه من اصطيادها، هو

الذى أثار تلك القلاقل فى الطبيعة حولها، وربما كانت هي التى استجابت للصياد ومكنته من اصطليادها، فلعلها وقعت فى هواه، ثم استبد بها الحنين إلى أهلها والأسى على فراقهم، فنضحت العينان الرمانيتان بلوعة لولا بقية من كبرياء لاستحالت أدمعاً من المقلتين تطفر، وتسيل على الخدين، أو ربما هي الآن تدبر من الصياد انتقاماً لزوجاه من غيرها (وهل يستطيع أن يتزوج إلا بأنثى من جنسه؟) ولسوف ينزل لحظ عروس البحر الفتاك وجمالها الأنثوى الطاغى، بالكون وبالصياد النواشب. ربما، وربما.. فإن التعبيرات المرتسمة على الوجه وأيضاً الجسد المسترخى بطول القارب فى شموخ، والمنظر الطبيعى المعبر من حولها، كل هذا يتيح للعقل والقلب أكثر من طريق للتذوق، وهذه اللوحة من أكثر لوحات فن التصوير المصرى المعاصر قدرة على شحن المتفرج بالتأملات، والفضل فى ذلك للبحر ومعايشته واقعاً وخيالاً، رمزاً وأسطورة وحدناً، بهذه العروس جسم محمود سعيد البحر فى سكونه وهياجه، فى وداعته ومخاتلاته، فى صده وإقباله معاً.

وقد مهدت هذه العروس لغيرها، فتأتى من بعدها «بنات بحرى» اللاتى رسمهن محمود سعيد فى أكثر من لوحة، زرافات ووجدانا، وكل منهن قد صعدت بفضل فنه الرمضى إلى مستوى مثالى، حوى واستوعب أكثر بكثير مما تنقله الجزئيات الواقعية إلى العين الرائية، فهى تمضى عبر البصيرة إلى ما هو أبعد بكثير مما يدل عليه القالب الواقعى، الذى أفرغت فيه، إن «بنات بحرى» توغلن بعيداً، إلى البحر، ولا يسعك ما إن تقع عينك عليهن بذلك الغموض الرمضى الذى انتشحن به إلا أن تسمع هدير الموج، وتشم زفارة البحر، وتذوق على شفتيك طعم الملح، ثم لا يلبث أن ينفتح قلبك مفسحاً مع «بنات بحرى» للبحر أن يغمر أحاسيسك ووجدانك. كيف يحدث ذلك؟ لا أعرف كيف يحدث ذلك.

البحر لم يعد مجرد موضوع أو محاكاة:

إنها «رعدة الفن» يحدثها في النفس النواقة «العمل المبدع» ولكن لا تعتقد أنني مجرد متلاعب بالألفاظ، بل إن هذا ما يستطيع الفن الحقيقي أن يجلبه إلى الكيان الإنساني، يكفى أن أقول لك في هذا المقام: انظر إلى عيون «بنات بحرى» الثلاث في لوحة عام ١٩٣٧، وسوف تجد أنك بالتأكيد أمام إيقاعات موج صاعد هابط في انتظام لا يمكن أن تلتقطه إلا روح فنان مصفاة، ذى فرشاة مدربة، وهذا تأكيد جديد لما سبق أن أوضحناه من قبل بالنسبة للوحات عديدة لمحمود سعيد، ولذلك فإننى إن استطرذ في هذا الصدد طويلاً، لأننى أعتقد أنك تبينت ما أردت أن أقوله لك. تعال، انظر من جديد إلى لوحة «ال صلاة» المصورة عام ١٩٤١ وستحس بأن جموع المصلين المنحنين فى صفوف مرتبة، ومن فوقهم أعراس الأعمدة المقوسة إنما تتحرك فى اللوحة تحرك موج البحر، ثم تأتى الإضاءة لتؤكد فى قلبك المقارنة التى عقدناها بين هذا المكان والبحر، الذى أضفى منسابة إيقاعاته فى عالم محمود سعيد كله، فلم يعد البحر عند هذا الفنان مجرد موضوع أو محاكاة، بل أصبح وجوداً لا يتنفس الفنان وإبداعاته إلا من خلاله.

ذات الجدائل الذهبية:

ثم نأتى إلى أكثر شخصيات محمود سعيد الرمزية إثارة للجدل، استحقاقاً للوقوف بالتأملات عندها، ونقصد بها «ذات الجدائل الذهبية» (١٩٣٣) التى تبدو بطغيان فتنتها أشبه «بنوامة بحرية» تجتنب من يقترب منها، وتبتلعها إلى الأعماق حيث لا نعلم عنه بعد ذلك شيئاً، ومنذ أن تحدث الشاعر الرسام السكندرى أحمد راسم - المعاصر لمحمود سعيد وصديقه - عن هذه الشخصية فى مقاله عن الفنان بمجلة المرأة الجديدة فى ديسمبر ١٩٤٩ مضى النقاد من بعده يقفون ببورهم أمامها متأملين محاولين استنباط أسرارها، ومن المعروف أن شخصيات محمود سعيد

أغلبها قولية الطابع، بمعنى أنه، يعمل فى الأنموذج الواقعى تحويلات-فنية تنتهى به إلى إقامة شخصية صريحة، قومية الأصل، عالمية المال. ولاشك أن ذات الجدائل الذهبية هى من أكثر نماذج محمود سعيد توفيقاً فى هذا الاتجاه.

ولنقرأ فى هذا المقام ما يقوله الناقد الفنان عز الدين نجيب فى كتابه «فجر التصوير المصرى الحديث» (دار المستقبل العربى ١٩٨٢ ص ٦١) عن «ذات الجدائل الذهبية». إنه يبدأ فيصفها بالنداهة الأسطورية ويقول: إن سحرها الأسطورى ليس فقط فى عينيها الزئبقيتين كعيون الجن، أو فى جدائلها المنسدلة على كتفيها كأعمدة برج بابل، ولا فى شفتيها المكتنّختين كفلقتى رمانة، ولا فى عنقها الذى كبرج للأسلحة، ولا فى كتفيها الرابضين كجيش بالوية (وهى صفات من «نشيد الإنشاد» ذكرتنى بها هذه اللوحة بقوة) ولكن وراء هذا يكمن السحر، فى ذلك الحضور الزئبقى المختال، الملىء بالصبوات والنداءات إلى ملائكة مجهول، وربما كانت الابتسامة المعسولة الشريرة الغامضة على الشفتين وفى العينين، مسئولة عن بعض منه.

طغيان الأنثى:

وتتنمى «ذات الجدائل الذهبية» التى صورها محمود سعيد عام ١٩٣٣ إلى المرحلة التى أطلق عليها الناقد رمسيس يونان «طغيان الأنثى» وهو يقول عن ذات الجدائل الذهبية فى مقاله «عالم محمود سعيد» المنشورة بمجلة (المجلة) فى مايو ١٩٦٤ (وقد تضمنها كتاب رمسيس يونان بعنوان «دراسات فى الفن» الصادر ١٩٦٩ عن الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر): نقول «طغيان» ونقول «الأنثى» عمداً، فليست هى امرأة معينة تلك التى صورها على نحو ما فعل فى لوحات كثيرة سابقة ولاحقة، وإنما هو قد صور هنا «الجوهر الأنثوى» أو «رية الأنوثة» إن لم نقل شيطانها.

ويستطرد رمسيس يونان إلى إجراء مقارنة بين ذات الجدائل الذهبية وسائر النساء اللاتى سجلت لوحات الفن صورهن عبر التاريخ، ويخلص إلى أنها لا تشبه

واحدة منها فيقول: «وهذه لا تشبه أختاً لها ظهرت في عصور ما قبل التاريخ، وكانت ترمز إلى الخصوبة أو تمثل الأم الكبرى أى مصدر الكون، ولا هى تشبه شقيقته إيزيس وهاتور ونوت فى مصر القديمة، فهؤلاء كن رفيقات رحيمات، وكأئهن البلم فى حياة الإنسان. ثم إنها لا تشبه ربات الإغريق المثاليات الجمال، ولا مريم العذراء على نحو ما تخيلها الفنانون فى شتى العصور، وقد تذكرنا فى أنوثتها الطاغية بصورة المرأة فى الفن الهندى، لولا أن هذه سخية باذلة، على حين أن تلك مأكرة داهية، وقد تذكرنا فى بسمتها الشيطانية الباسمة بصورة الجيوكتدة، لولا ما تبديه هذه من تستر وتكتم، وما تبديه تلك من زهو وتحد وخيلاء».

ويخلص رمسيس يونان من تطيله القيم لذات الجدائل الذهبية بحكمه الخاص عليها، فيقول إنها أقرب ما تكون إلى صورة الأثنى التي تبلورت فى بعض قصصنا الشعبى، فهى تارة ست الحسن والجمال وتارة أخرى تلك الغولة التي تنصب فاخها لتتقض بعد ذلك وتلتهم.

أهى غولة؟ نداهة أسطورية؟

أيما كانت النتيجة التي وصل إليها الناقد الفنان رمسيس يونان فى حكمه على ذات الجدائل الذهبية وهو لا يختلف كثيراً عما يراه الناقد الفنان عز الدين نجيب، وهما يريدان ما سبق أن ارتآه الفنان الناقد أحمد راسم صديق محمود سعيد الشخصى عن ذات الجدائل الذهبية وراح النقاد يكررونه من بعده، إلا أن الذى يكشف عنه هذا الحوار بين لوحة ونقاد، هو مبلغ ثراء هذه اللوحة وقدرتها على إضمار العديد من التفسيرات بقدر ما تفصح عنه، وهى دعوة إلى كل نواقة أن يقف أمام رائعة محمود سعيد هذه، ويحاول أن يستجلي لنفسه سرأً مكتوناً قد يكون خفى عن غيره، ونحن نأخذ فى هذه السطور القليلة بيد القارئ ونعرض عليه بعض انطباعاتنا عن اللوحة دون أن نفرضها عليه.

بادئ ذي بدء، إذا ما أطلت التأمل في وجه المرأة المرسومة، فإنك لن تلبث أن تشعر بألفة شديدة نحوها، وإن تفعل مثل من أساها قهوماً من قبل، بأن ألقوا عليها نظرة سطحية، وأسرعوا بالإعراض عنها والفرار منها، فليس الجدير بالاعتبار في الفن تأثير النظرة الأولى، وإلا لأسىء فهم العديد من روائع الأعمال، وما ذنب هذه المرأة أنها بانخة الجمال؟ أليست الأمهات في صباهن جميلات؟ ومنهن من هن أسرات الجمال، ولم يقل أحد عن هؤلاء الأمهات إنهن غولات أو شيطانات، هذا الوجه الذي أبدعه محمود سعيد وجه شديد الحيوية، فيه مد وجذر لا يهدأ لهما قرار، وليس ذلك المد والجذر في العينين فحسب بل وفي حركة الحاجبين الرفيعين (على عادة بنات بحرى) والشفقتين والوجنتين والذقن، وجدائل الشعر المنسابة على الجانبين ومرة أخرى اسرح بناظريك في هذا الوجه الذي يتفجر شباباً أبدياً، ابداً بمفرق الشعر، وانحدر إلى الجبين العريض الغارق في الضياء البحرى الذى يكمل بعد ذلك تأثير الحركة التي لا يهدأ لها قرار في هذا الوجه الصبوح إلى الأبد، والذي يطرد النظر إليه من قلوبنا كل إحساس بالشيخوخة والوهن، انظر كيف انسب الضوء البحرى على البشرة، بشرة ابنة الصياد هذه فأشربت سخونة الشمس البحرية واكتست لمعاناً نحاسياً، انسب الضوء رجراجاً على البشرة السكندرية، تارة يصعد وتارة يهبط كأنه موج البحر الذى لم يفارق وجدان محمود سعيد الإبداعى لحظة، واستطاع همس البحر في هذه اللوحة أيضاً أن يحقق لنا أنموذجاً رغم صريحته الفرعونية هو دائب الحركة العطاء كلما تجددت الرؤية إليه.

هذه هي أميرة الإسكندرية ذات الجدائل التي أحرقتها الشمس وحوالتها إلى لون الذهب كما لفحت البشرة بلمسة نحاسية.

ليست نذاهة أو غولة:

تأمل، أيها القارئُ الوجه، واغرق فيه، لا تخش قول القائلين بأنك إزاء نذاهة أو غولة، فمثل هذه الأشياء لا وجود لها وإن تقابل مثل هذه المسميات، ما لم تكن قد جلبتها معك في أعماقك، وما لم تكن روحك قد أقامت أمامك، انظر إلى الشفتين المتبسمتين، وانعكاسات تلك الابتسامة في العينين، وسوف تجد نفسك تبادل الابتسام بابتسام، وستشعر بقلبك قد اطمأن إلى هذه الرفيقة الحنون، قد تعتبرها أختاً إذا كنت بحاجة إلى أخت، وقد تعتبرها زوجة إذا كنت بحاجة إلى رفيقة تدفئ برد لياليلك، وقد تكون بحاجة إلى ملهمة توحى إليك بشتى الألفان والكلمات والصور، وعندئذ ستجد في ذات الجدائل طلباتك، ويمكنك أن تسند رأسك المتعب إلى صدرها العريض الدافئ السخي، وسيكفل لك المنكب الأثيثان الأمن والحماية، وإن ثبت أن تسمع من البحر الساجي صوت الأم تهدد طفلها الصغير جالباً النعاس والأحلام العذبة إلى عينيه، «العالم مجرد نبضة.. أسرار البحر على الشيطان تنسى، وكذلك على الزيد ظلمة القاع». أنت إنن لست أمام غولة أو نذاهة بل أمام رفيقة حياة تستطيع أن تضع صورتها أو مستنسخاً منها بطبيعة الحال في غرفتك وتستمد من صفاء مياه البحر في عينيه، بل وبفقاات الموج السارى في أرجاء كيائها كله عزاء ومدداً لأيامك ولياليلك، وفجأة يومض مرجان النكرى ببريق أرجوانى، وربما ذكرتك ذات الجدائل الذهبية بأفروديت الإلهة الإغريقية، أو «فينوس» سميّتها الرومانية أو «عشتروت» الإلهة الفينيقية، ولا يغير من ذلك أن تكون بشفاة زنجية وبشرة نوبية خمرية، أليست الإسكندرية مدينة إفريقية رغم إطلالتها على أوروبا؟ .

ولنستمع إلى محمود سعيد نفسه يحدثنا عن ذات الجدائل الذهبية في كتاب دراسات نفسية في الفن للدكتور مصطفى سويف (مطبوعات القاهرة ١٩٨٣) يسأل الدكتور سويف: وصورة ذات الجدائل الذهبية كيف توصلت إلى هذه القيم الضوئية التي وضعها فيها؟ كثيرون توقفوا عندها بنظرات تتراوح بين الإعجاب والتعجب.

ويجيب محمود سعيد: «حتى مدة قريبة كان الضوء عندى ضوءاً أشعر به بداخلي، ويحاول الخروج إلى الخارج، كان عندى شعور طوال مدة اشتغالى بالمحاكم أنى أرسف فى أغلال، وكنت أريد الخروج من هذه الأغلال إلى العالم الحر الطليق». وفى موضع آخر من الحوار يقول محمود سعيد: «هذه اللوحة من اللوحات التي كنت أرسمها وأنا فى حالة هيجان شديد، ولم أكن أعمل فيها طوال الوقت» إذن، لك أن تعرف أيها القارئ مبلغ حب الفنان لذات الجدائل الذهبية وانجذابه لها، فقد كانت ملهمته وعزاه ومدده على تحمل حياة لم يكن راضياً عنها، وكانت -على حد قوله - تكبله بقيود كان يتحرق شوقاً أن يتحرر منها، وكانت ذات الجدائل الذهبية الجزء الأسير فى نفسه الذى يريد أن يحطم القيود ويخرج.

قف إذن، أمام ذلك الوجه الذى بنى بحيث جعل قادراً على أن يخترق انفعالات وعواطف شتى، حتى الحزن سوف يمكنك أن تلمس مسحة منه فى أعماق العينين الأسرتين، عيني «أميرة الإسكندرية» كما أحيد أنا شخصياً أن أسمى ذات الجدائل الذهبية، الإسكندرية التي بناها الإسكندر الأكبر عام ٣٣١ قبل الميلاد لتكون عاصمة لعالم تحكمه الثقافة والفن والحكمة. وما لبث أن تنازعت الأمواء والمصالح ومزقت أوصاله الفتن، فكيف إذن لا تأتى العواطف المكبوتة فى وجه أميرة الإسكندرية على ذلك التوازن والثراء والوقار والرفعة؟.

أعمال الفنان محمود
الإحساس الصوفي والروحاني





(۱۹۱) ۲۵۰

(۱۹۱) ۲۵۰



الده زانوش (مرواحه) (١٩٧٨)



الزوجة والابن

تمت طباعة هذا الكتاب في شهر ربيع الأول سنة ١٤٢٠ هـ

الصور الشخصية والتحليل النفسي



(داتتاتریا، الاسود ۱۹۳۱)



محمد المفقير (١٩٢٢)



راقصة وتخت (١٩١٩)





ذات الجذائل الذهبية (١٩٣٣)



امراة في الثالثة (١٩٦٠)



الفتاوات الحلي (١٩١٢)



الجاله



الجالسة على القعد



عروس البحر (١٩٢٢)

١ - رسالة الفنان محمود سعيد

محمود سعيد والطبيعة
البحر والنيل والجبل



انکوريش هس لسير



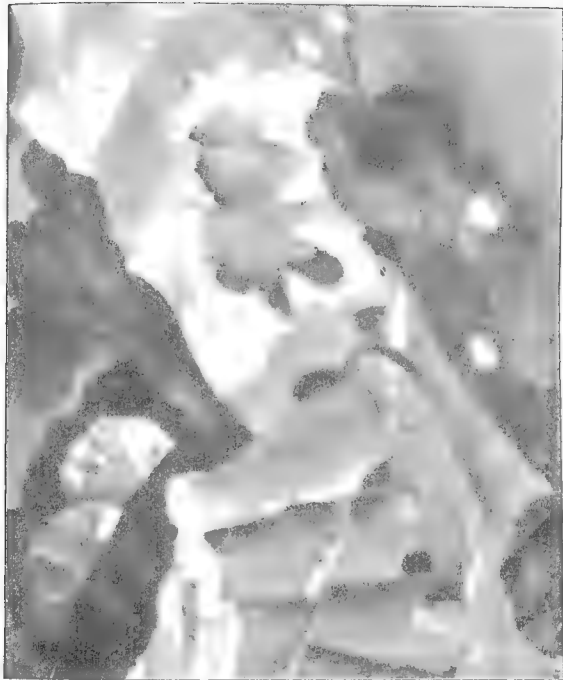


منظر من اريط





القرية



مصوراتك بمطلة (١٤٥)

مختار من لبنان



منظر من لبنان

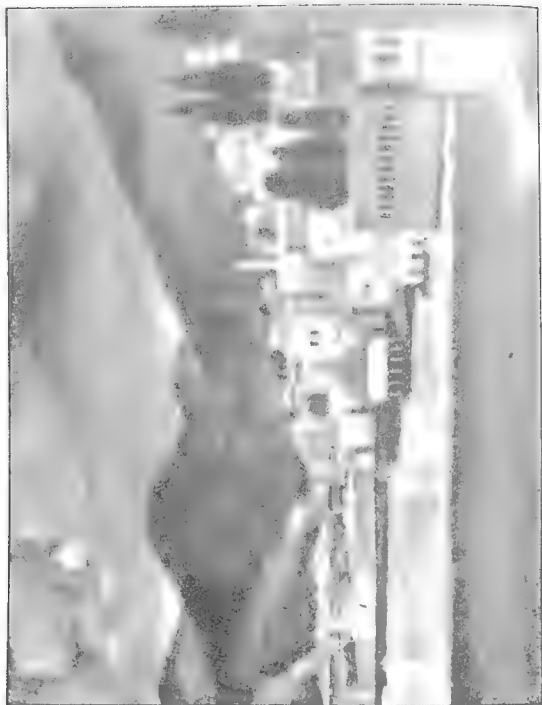




مصفاة نفطية بطنجة (1965)

القبيل عند الغشاء







السلامة

أعمال الفنان محمد رشيد

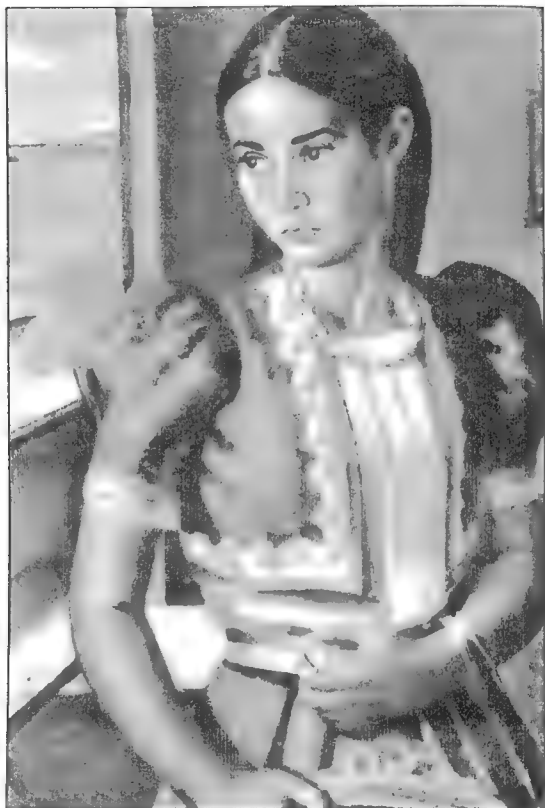
الصور الشخصية لأقاربه وأصدقائه



THE HON. MR. J. H. COOPER



حرم محمود یونس (۱۹۱۷)



نادية في الساحة (١٩١٢)



رجل برداء أسود (١٩٧٢)

الأسرة

الأسرة



1917 - 1918





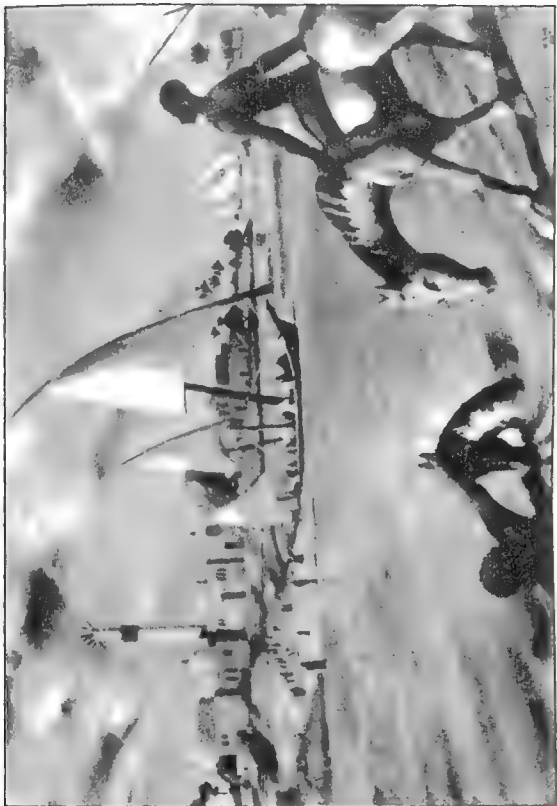
الشارية

أعمال الفنان محمود سعيد

الريف المصرى



الحمار (١٩٢٧)



عماد غول قرطوب (۱۹۵۰)





الجزيرة السعيدة (١٩٢٧)

أعمال الفنان محمود المديني

المدينة - وبنات بحري



Figure 1. (a)



راكب الحمار وابنه من لوحة المدينة



بنات بحری



بائع العرقسوس (١٩٦١)





بائع المرقسوس - تفصيل من لوحة للمدينة

الفهرس

مقدمة : محمود سعيد فى ذكرى ميلاده المئوى (الرجل - الموقف- الدور)

د. مصطفى الرزاز ٧

١- الدور المحورى لمحمود سعيد بين جيل الرواد د. محمد سالم ١٧

أثر الإسكندرية على البنية الثقافية والفنية عند محمود سعيد

د. فاروق وهبة ٣٣

٢- محمود سعيد - الأبعاد السيكولوجية والرمزية

د. مصطفى الرزاز ٤٣

٤- الرؤية الحسية والروحية عند الفنان محمود سعيد

د. رمزى مصطفى ٨٣

٥- تأملات حول محمود سعيد أ. ثروت البحر ٩١

محمود سعيد - الحلم.. الصمت.. البحث عن هوية

أ. عماد عبد النبى أبو زيد ٩٥

٧- تحليل مورفولوجى لاختارات من أعمال محمود سعيد

د. عبد الرحمن النشار ١٠٩

٨- البناء التكوينى فى لوحات محمود سعيد (دراسة تحليلية)

أ. أمل مصطفى إبراهيم ١٣٩

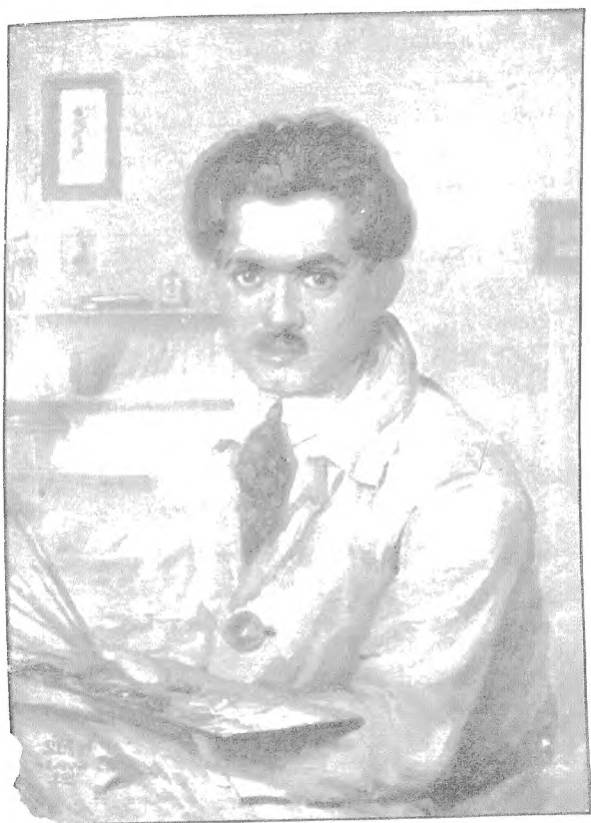
٩- التحت بالألوان - تأملات فى أعمال الفنان..... أ. محمود حامد صالح ١٦٥

١٠- نماذج من تأثير محمود سعيد فى فن التصوير المصرى

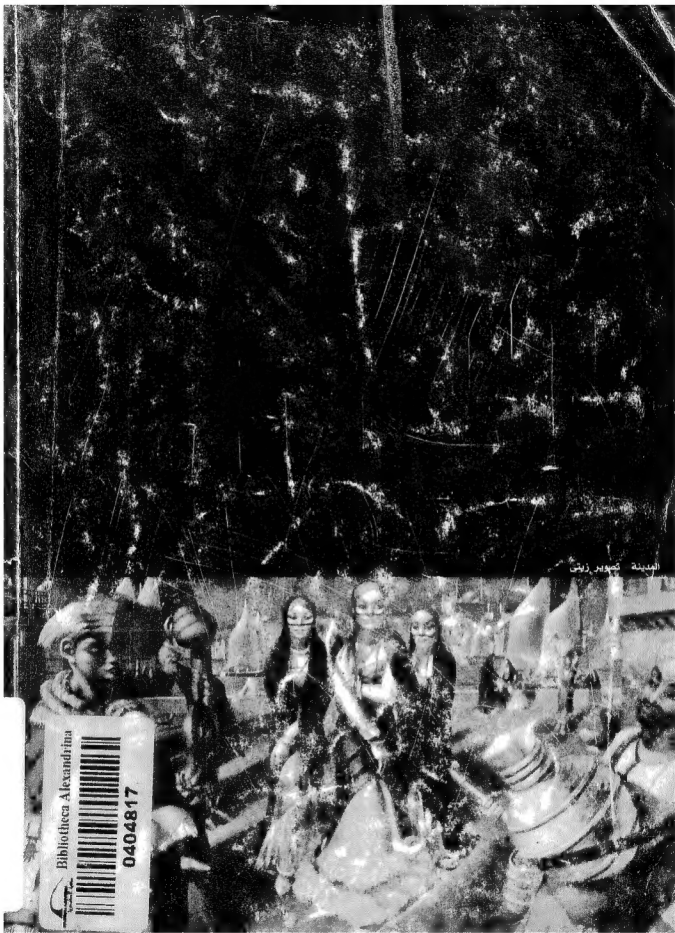
أ. د. رضا عبد السلام ١٧٩

١١- محمود سعيد والبحر..... د. نعيم عطية ١٩٣

١٢- نماذج من أعماله ٢٠٥



پورتریه للفنان محمود سعيد



المدينة تصوير زيتي

Bibliotheca Alexandrina



0404817